XP 1192
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 30 București nr. 1

1985

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU I. AMZULESCU

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri:

Acad. I. COTEANU ; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România ; TIBERIU ALEXANDRU ; PASCAL BENTOIU ; ANDREI BUCȘAN ; CORNELIU DAN GEORGESCU ; ION GHINOIU ; PAUL SIMIONESCU ; GEORGETA CALUDI

Secretar responsabil de redacție

ALEXANDRU DOBRE

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à « ROMPRESFILATELIA », Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex 10376, prsfi r 78104, Bucarest, Calea Griviței, 64—66, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 30 1985 Nr. 1

SUMAR

STUDII

NICOLETA COATU, Studiul comparat al variantelor românești de basm tip 300 A. Th. 3

ADRIAN FOCHI, Contribuție la problema genezei cîntecului epic: *Cîntecul lui Oroveanu* 14

ALEXANDRU POPESCU, Obiceiurile populare — acte de comunicare 26

PAUL SIMIONESCU, Înscrierea destinelor. Marginalii la unele obiceiuri și rituri tradiționale 36

STANCA CIOBANU, Funcție premaritală în repertoriul cîntecelor de șezătoare 50

MATERIALE

GHEORGHE CIOBANU, Despre originea unor melodii din *Vieleiul din Tîrgu-Jiu* 62

ELENA MAXIM, Evoluția acoperămîntului de cap în zonele Argeș și Muscel 71

NOTE ȘI RECENZII

PAUL PETRESCU, Al XI-lea Congres Internațional al Științelor Antropologice și Etnologice 76

SABINA ISPAS, Al VIII-lea Congres al Societății internaționale pentru studiul narațiunilor populare 78

CORNELIU DAN GEORGESCU, *Jocul popular românesc*, tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale, București, Editura Muzicală, 1984 *(Pascal Bentoiu)* 79

NICOLAE DUNĂRE, *Civilizație tradițională românească în Curbura Carpatică Nordică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984 *(Radu Octavian Maier)* 82

Domnitori români în legende, antologie de legende populare românești cu prefață și note de MIHAI CANCIOVICI. *Locuri și legende*, București, Editura Sport Turism, 1984 *(Corneliu Bărbulescu)* 85

STELIAN CÂRSTEAN, *Balada în folclorul Moldovei de Nord*, București, Editura Minerva, 1984 *(Nicolae Constantinescu)* 86

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 30 1985 N° 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

NICOLETA COATU, L'étude comparée des variantes roumaines du conte populaire type 300 A. Th. 3

ADRIAN FOCHI, Contribution au problème de la genèse du chant épique : *La chanson d'Oroveanu* 14

ALEXANDRU POPESCU, Les coutumes populaires — faits de communication 26

PAUL SIMIONESCU, La marque du destin. En marge de quelques coutumes et rites traditionnels 36

STANCA CIOBANU, Fonction prémaritale dans le répertoire des chansons des veillées des jeunes filles 50

MATÉRIAUX

GHEORGHE CIOBANU, L'origine de quelques mélodies publiées dans *Vicleiul din Tîrgu-Jiu* 62

ELENA MAXIM, L'évolution des accessoirs vestimentaires traditionnels pour couvrir la tête des femmes dans les zones Argeș et Muscel 71

NOTES ET COMPTES RENDUS

PAUL PETRESCU, Le XI[e] Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques 76

SABINA ISPAS, Le VIII[e] Congrès de la Société internationale pour l'étude des narrations populaires 78

CORNELIU DAN GEORGESCU, *Jocul popular românesc*, tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale, București, Editura Muzicală, 1984, *(Pascal Bentoiu)* 79

NICOLAE DUNĂRE, *Civilizație tradițională românească în Curbura Carpatică Nordică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984 *(Radu Octavian Maier)* 82

Domnitori români în legende, antologie de legende populare românești cu prefață și note de MIHAI CANCIOVICI. *Locuri și legende*, București, Editura Sport Turism, 1984 *(Corneliu Bărbulescu)* 85

STELIAN CÂRSTEAN, *Balada în folclorul Moldovei de Nord*, București, Editura Minerva, 1984 *(Nicolae Constantinescu)* 86

STUDIUL COMPARAT AL VARIANTELOR ROMÂNEȘTI DE BASM TIP 300 A. TH.

NICOLETA COATU

Demersul nostru se înscrie ca o contribuție inedită în seria studiilor specializate de folcloristică comparată, pe plan național [1]. Cercetarea își propune relevarea procesului intern de creație la nivelul categoriei basmului, prin: 1. investigarea structurală a unui tip de basm — basmul tip 300 (cf. tipologiei *The Types of the Folktale* a clasification and Bibliography, elaborată de A. Aarne și St. Thompson) și 2. analiza mecanismului combinatoriu al basmului tip 300 cu basmul tip 303 A. Th., în perspectivă comparată [2].

Studiul sincronic-funcțional al basmului tip 300 A. Th. pune în valoare două aspecte fundamentale care indică direcțiile creativității la nivelul basmului și modalitatea de integrare a variantelor românești în unitatea de concepție proprie spațiului cultural larg indo-european: cercetarea constantelor, analiza comparată a modelelor structurale; marcarea factorului de diversitate prin degajarea elementelor variabile care conferă culoarea distinctivă a specificității etnice.

Din studierea structurii variantelor de basm tip 300 A. Th., care aparțin diferitelor spații culturale indo-europene, se conturează un număr finit de modele, pornind de la stabilirea unei serii de funcții dispuse într-o ordine predictabilă [3].

Modelul care include întreaga serie de funcții determinate grupează trei variante românești (un basm publicat în revista „Familia", 31 (1895), nr. 47, p. 555, cules în localitatea Davideni — județul Neamț; o variantă publicată în colecția de *Basme* a lui Fundescu; un basm cules în com. Cerbăl — jud. Hunedoara, text inf. 11114), alături de 7 variante romanice (3 italiene [4], 1 franceză [5], 2 spaniole [6] și 1 retoromană [7]) și alte 31 de texte de proveniență indo-europeană: 3 variante baltice, dintre care 2 letone [8] și 1 lituaniană [9]; 28 texte germanice (6 germane [10], 11 daneze [11], 1 suedez [12], 6 norvegiene [13], 3 flamande [14] și o variantă a suedezilor din Finlanda [15]) și o variantă slavă-cehă [16].

La acestea se adaugă încă 5 variante de basm tip 300, exemplificatoare pentru modelul care relevă cele opt funcții în succesiune, o variantă românească (publicată de L. Costin inițial în „Șezătoarea", 18 (1922), nr. 6, p. 165 și ulterior în volumul *Mărgăritarele Banatului*, p. 114) și patru texte de basm germanice-daneze [17]. Spre deosebire de variantele prezentate anterior, cele 5 variante grupate separat atestă prezența unei secvențe narative dezvoltate care relatează lupta eroului cu uriași antropofagi și înfrîngerea acestora, episod introdus între *procurarea uneltei năzdrăvane / a* și *prejudiciere virtuală (sacrificiu) / b*. Numărul impresionant de variante germanice, daneze și germane [18] care conțin episodul luptei cu uriașii și învingerea lor ar putea constitui un argument în favoarea ipotezei conform căreia existența acestei secvențe în basmul bănățean ar corespunde unui împrumut

germanic autohtonizat; argumentul poate fi susținut și de observația că varianta românească a fost culeasă într-o zonă (Banatul) cu infiltrații culturale de proveniență germanică.

Alte trei variante românești extrase din corpusul de care dispunem (un text publicat în *Calendarul Minerului*, 1908, p. 189, o variantă tipărită de Mateescu-Movilă în „Bărăganul", 7 (1937), nr. 2, p. 15 și un text inf. 11334 din Arhiva I.C.E.D.) se includ în mulțimea de variante cu modelul

a—b—c—c'—d—d'—f (cu omisiunea funcției *e/recunoașterea*),

alături de variante romanice (1 text francez [19], 2 variante italiene [20], 2 portugheze [21]), slave (1 basm ceh [22] și 1 polonez [23]), baltice (3 letone [24] și unul lituanian [25]), 1 basm asiatic-indian [26] și 18 germanice (3 norvegiene [27], 4 germane [28], 8 daneze [29], 1 flamand [30], 2 suedeze [31]).

Modelul b—c—c'—d—e—d'—f, care exclude funcția *a / obținerea uneltei năzdrăvane*, se profilează în două variante românești (un text inf. 11114, Arhiva I.C.E.D. și un text ms. — N. Densusianu, *Răspunsuri*, 4, folia 172), patru texte germanice (3 germane [32] și 1 danez [33]) și un text slav-ceh [34].

Un alt model structural din grupul modelelor generale ale variantelor de basm tip 300 care formează corpusul de texte de sorginte indo-europeană,

b—c—c'—d—d'—f (cu ignorarea funcțiilor *a / procurarea uneltei năzdrăvane* și *e/recunoașterea*),

se desprinde din analiza variantelor românești (o variantă ms. N. Densusianu, *Răspunsuri*, 1, folia 286; un basm publicat în colecția de basme a lui L. Costin, p. 7; un text tipărit în „Bucuria noastră", 2 (1936), nr. 5, p. 7; un basm din colecția de *Povești* a lui C. Apostoliu, p. 29; o variantă publicată de D. Șandru, în *Enquêtes linguistiques*, p. 162) grupate, din această perspectivă, cu unele variante romanice italiene [35], cu 4 variante celtice (2 irlandeze [36], 1 scoțiană [37] și 1 bretonă [38]), 4 texte slave-cehe [39] și 12 germanice (4 norvegiene [40], 5 germane [41], 2 daneze [42] și un text de basm tip 300 al suedezilor din Finlanda) [43].

Modelul structural restrîns la patru funcții,

b—c—c'—f *(prejudiciere virtuală (sacrificiu virtual) / b — lupta/c —victoria/c' — răsplata/f)*,

în general mai slab reprezentat în cadrul corpusului de variante, se găsește și în unele texte populare românești, precum un basm din culegerea întocmită de F. Obert, *Rumänische Märchen* (p. 87) și o variantă text ms. a lui N. Densusianu *(Răspunsuri*, 1, folia 217). Din mulțimea de variante care aparțin spațiului de cultură indo-europeană reținem un număr redus de texte, cu același model structural, ca material comparativ (2 variante celtice-irlandeze) [44].

Studiul comparat al variantelor românești cu variante înrudite din spațiul cultural larg indo-european și restrîns romanic atestă integrarea basmului românesc cu dinamica lui specifică în tendințele generale de evoluție ale basmului tip 300 la nivelul contextelor culturale determinate.

Variantele românești aparțin structural celor mai pregnant reprezentate modele ale basmului tip 300 în aria vastă de cultură indo-europeană. Materialul românesc relevă aceeași predilecție — considerată ca o tendință generală în existența dinamică a basmului în circulație orală — spre reducția modelului structural (vorbim de reducție în situația în care admitem în mod convențional ca model de referință modelul care include seria funcțională completă).

Opțiunea comună (cum se poate lesne observa din prezentarea anterioară a modelelor structurale) se orientează în primul rînd spre construirea variantelor de basm în absența funcțiilor *a* / *procurarea uneltei năzdrăvane* și *e* / *recunoașterea*, separat sau grupat. Eliminarea celor două funcții, izolat sau în relație, marchează o tendință generală, sesizabilă în întregul corpus de variante indo-europene. În textele românești lipsa funcțiilor *a* și *e* se remarcă în toate modelele structurale restrictive analizate, chiar și atunci cînd eliminarea funcțiilor corelate *a* și *e* se asociază omisiunii funcțiilor pereche, *d* și *d'* / *impostura* și *demascarea impostorii*. În structura basmului tip 300 funcțiile *a*, *e*, *d* și *d'* au mobilitate mai mare, comparativ cu celelalte funcții [45].

Trecînd de la studiul modelelor, care permite degajarea constantelor funcționale și sesizarea modalității de integrare a variantelor românești în unitatea de concepție a basmului în spațiul de cultură indo-europeană, la cercetarea comparată a variabilelor basmului, vom insista asupra elementelor diferențiatoare care accentuează factorul de specificitate etnică.

Analiza variabilității vizează modalitatea proprie de realizare a funcțiilor, elementele de localizare și temporalizare, detaliile particularizatoare referitoare la personaje, descripțiile care dezvăluie unele aspecte etnografico-folclorice, diversitatea stilurilor narative individuale și zonale.

Spațiul restrîns al cercetării nu ne îngăduie studierea modului de producere al fiecărei funcții în parte; ca atare, vom proceda selectiv, referindu-ne exclusiv la funcția *a* / *procurarea uneltei năzdrăvane*. Povestitorul popular are libertatea opțiunii dintr-un număr finit de posibilități legate de felul în care se transmite unealta năzdrăvană:

— unealta este primită în dar (în varianta românească tipărită de Mateescu-Movilă în „Bărăganul", 1937, nr. 2, p. 15 și în două variante germane [46]);

— sau este oferită drept simbrie eroului (două atestări românești: text inf. 11334 și text inf. 11340, Arhiva I.C.E.D. și o variantă germanică-norvegiană [47]);

— ori se obține printr-un schimb (două variante românești: un text publicat de L. Costin în *Mărgăritarele Banatului*, p. 114, și un basm apărut în „Familia", 31 (1895), nr. 47, p. 555);

— uneori unealta este găsită (în unele variante românești și germanice-daneze), procurată în schimbul unei slujbe (într-un basm german), cumpărată (așa cum rezultă din două variante germanice, una daneză și alta germană) sau moștenită (cum apare într-un text danez și un altul german).

Similitudinile stabilite la nivelul variantelor românești și germanice (daneze, germane, norvegiene) privind modalitatea de obținere a uneltei năzdrăvane ar putea avea o explicație antropologică, care să rezide în capacitatea logică de a alege spontan și independent dintr-un număr redus de posibilități. În acest cîmp al supozițiilor, fără argumente concrete, nu eliminăm și probabilitatea unei relații și influențe directe între variante, în sensul unui împrumut.

Alte variabile corelate cu constanta funcțională *a* răspund la întrebarea *ce* este unealta năzdrăvană. Eroul obține ca unealtă cu rol de adjuvant *animale* și/sau *obiecte cu puteri miraculoase*.

Animalele sînt, cu rare excepții (o consemnare într-un text german, o alta într-o variantă daneză și o a treia într-un text românesc), domestice.

Corpusul de variante arată preferința povestitorilor pentru animale-câini; predilecția, cu suport antropologic, se justifică prin legătura dintre ideea de adjuvanță și dominanta caracteristică a animalului: câinele, animal domestic deosebit de credincios și devotat omului, este în mod firesc ales cu preponderență pentru a sprijini cu fidelitate eroul în acțiunile sale.

„A ieșit în drum, a chemat câinii și s-a dus cu ei", consemnează o variantă românească (*Povestea lui Ionel făr' de frică*, în „Bărăganul", 7, 1937, nr. 2, p. 15); „Uitasem să vă spun că el ținea câinii într-o scorbură și le da de mîncare ce căpăta el în traistă de mîncare de la părinți", subliniază o altă variantă românească (*Cei trei câini*, L. Costin, *Mărgăritarele Banatului*, p. 114).

Din analiza variantelor rezultă prezența animalelor — câini năzdrăvani — în 21 texte germane, aproximativ 26 variante germanice-daneze, 1 basm germanic-suedez, 4 texte ale suedezilor din Finlanda, 6 variante norvegiene, 1 variantă romanică-retoromană, 6 italiene, 1 spaniolă, 1 portugheză, 5 slave-cehe, 8 texte baltice și aproape toate variantele românești; această enumerare, fără intenția unei evidențieri statistice, sugerează frecvența mare a motivului *câinilor năzdrăvani* cu rol de adjuvanți în corpusul vast de variante ale spațiului de cultură indo-europeană.

Numărul câinilor diferă; numărul trei are frecvență maximă, prezența a doi câini este mai puțin relevantă, iar cea a cinci câini sau a unuia singur se constată sporadic.

Ca o notă caracteristică pentru materialul românesc se atestă și existența altor animale domestice, cai (asociați câinilor) sau boi. Tot ca un aspect specific textelor românești, adjuvantul este uneori reprezentat de animale sălbatice — ursul, lupul, vulpea — care au rolul și comportamentul unor câini credincioși: „Pătru Vikeazu a avut tri ciini: hulpea, ursu și lupu" (text inf. 11114, Arhiva I.C.E.D.).

În unele variante ale corpusului obiectele năzdrăvane substituie animalele sau se asociază acestora. Obiectele miraculoase sînt de obicei:

— o sabie fermecată care distruge orice (într-o variantă germană [48], cinci daneze [49], una a suedezilor din Finlanda [50], una lituaniană [51]; în basmul lituanian sabia este găsită de erou în casa unor hoți, cu un bilet alături: „Spune numai *lovește* și apoi lovește cu ea!");

— o pușcă fermecată care împușcă orice (într-o variantă germană [52], 2 daneze [53] și una lituaniană [54]; în varianta lituaniană eroul găsește pușca în casa unor hoți, cu o însemnare alăturată: „Spune numai *împușcă* și apoi împușcă!").

Unele variante consemnează ca obiecte năzdrăvane un baston fermecat distrugător, un fluier cu care eroul își strigă câinii (cu preponderență în variante germanice), un flaut sau o violină după care trebuie toți să danseze (într-o variantă germană). În basmele românești obiectele năzdrăvane predominante sînt palosul/sabia — element cu răspîndire mai largă — și arcul și biciul, atestate doar în textele românești (comparativ cu variantele care alcătuiesc corpusul de care dispunem).

Variabilele referitoare la diferite localizări măresc coeficientul de specificitate.

Alegerea locului de desfășurare a luptei dintre erou și balaur corespunde configurației geografice specifice. În variantele germane, daneze și cehe, care aparțin unor teritorii muntoase și deluroase, conflictul eroului cu adversarul său are loc pe un munte, deal sau pe *stînca balaurilor*; rela-

ţionat, tot în variantele daneze şi germane, în special, lupta se mai desfăşoară în pădure (zonele muntoase şi deluroase ale Germaniei şi Danemarcei sînt puternic împădurite).

În variantele româneşti înfruntarea balaurului are loc lîngă o fîntînă sau un lac.

În general în majoritatea variantelor romanice, slave, germanice eroul ajunge în drumul său într-un oraş îndoliat, torturat de prezenţa unui monstru-balaur; textele româneşti conturează *în mod specific* configuraţia şi atmosfera unei localităţi de tip rural afectată de manifestarea malefică a monstrului ofidian.

Personajele basmului polarizează o diversitate de variabile care particularizează, referitoare la statutul, numele, diferite caracteristici ale acestora. Antroponimele Român-Verde, Nod de Tei, Ionel fără Frică[55] reprezintă constructe româneşti specific autohtone. Numele celor trei cîini/cai în variantele româneşti, Iute ca Vîntul, Muşcă Fierul şi Taie Fierul, se regăsesc, în schimb, şi în numeroase variante germanice (germane [56], norvegiene [57], daneze [58]), romanice (italiene [59], retoromane [60] şi spaniole [61]), slave-cehe[62]. Denumirile cele mai apropiate de cele româneşti sînt: Geschwind wie der Wind (Repede ca Vîntul), Windschnell (Vînt Iute), Spring wie der Wind (Iute ca Vîntul) şi Brich Eisen und Stahl (Sfarmă Fier şi Oţel), Beiss Eisen und Stahl (Muşcă Fier şi Oţel), Eisenfresser (Roade Fier). Înclinăm să credem că aceste antroponime (indicînd un strat cultural arhaic), construite pe baza mecanismului analogiei care fundamentează procesele de metaforizare, au o geneză antropologică, deci o apariţie spontană, independentă în spaţiul de cultură indo-europeană, la care ne referim. Această supoziţie nu exclude ideea unor eventuale împrumuturi, a căror direcţie rămîne greu, dacă nu imposibil, de descifrat, asimilarea fiind posibilă în acest caz prin procedeul lingvistic al calchierii.

Descrierile care pun în valoare calităţile personajelor diferenţiază şi individualizează, conferind totodată naraţiunii culoare şi strălucire. „A venit şi rîndul lui Român-Verde, că-i spunea aşa pentru că era viţă de voinic adevărat şi un gligan de om înalt şi spătos şi tare, de sfărma pietre în mînă, iar lemnul între degetele lui se muia ca ceara. Mînuia paloşul şi pavăza că s-ar fi luptat cu zece odată . (. . .) Şi Român-Verde la un prînz mînca cît trei, dar mult şi ales, că şi era vrednic la muncă şi-şi agonisise omul o stare, să dę dumnezeu s-o aibă fiecare!" (C. Apostoliu, *Poveşti*, p. 29).

Factorul de specificitate şi diferenţiere etnică vizează şi alte descripţii, precum secvenţa narativă a luptei eroului cu balaurul, din aceeaşi variantă: „Aşa stînd el de pază, numai iată că s-a auzit un vuiet venind de sub pămînt. Lui Român-Verde i-a dat în gînd că balaurul s-a trezit şi-şi freacă trupul în bortă, să iasă. Şi aşa era. Atuncea, Român-Verde a sărit singur la luptă, cu paloşul în dreapta şi cu pavăza în stînga. Aştepta să iasă dihania. Deodată, pe gîrliciul bortei a ieşit un cap de-al balaurului şi Român-Verde i-a tăiat beregata cu paloşul şi capul a căzut mort. Balaurul a început să se frămînte în bortă, de vuia pămîntul ca cutremurul. Apoi a scos afară două capete şi un sfert de trup. Român Verde, din două aruncături cu paloşul în dreapta şi-n stînga, a tăiat beregatele şi acestor două capete. Balaurul a scos din bortă încă trei capete şi o jumătate de trup şi cu cîteşitrele guri se repezea asupra voinicului. Dar Român-Verde nu se lăsa, ci se avînta în sărituri cînd la un cap, cînd la altul şi din trei tăieturi a spintecat şi beregatele acestor capete. Atuncea balaurul a

ieșit din bortă cu tot trupul și a ridicat capul din mijloc, cel mai mare și cu gît mai lung și mai gros, și pleznind din coadă, parcă trăznea sfîntul Ilie prin nori, iar pe gură vîjîia ca crivățul iarna. Și se arunca asupra lui Român-Verde să-l încolătăcească și să-i frîngă oasele. Dar Român-Verde nu se da, ci alergînd în toate părțile și sărind ca o țarcă se ațînea tot la gura balaurului, care ba acuma, ba acuma era gata să-l prindă și să-l înghită viu. Și, cînd i-a venit bine voinicului, i-a înfipt paloșul în gît și i-a răsucit fierul în rană pînă i-a tăiat și beregata de la capul cel mare".

Din mulțimea variabilelor care dau o coloratură specific națională basmului românesc tip 300 mai selectăm:

— detalii etnografice-gastronomice:

„Iar bucătarul aducea acuma la masă fripturi după fripturi și plăcinte învîrtite și rumenite" (C. Apostoliu, *op. cit.*, p. 29);

— elemente de port popular românesc:

Eroul „taie de la fiecare limbă (n.n. a balaurului) vîrful și îl bagă în chimir" *(Ibidem*, p. 29);

— obiecte ale industriei casnice rurale:

„. . . s-o pus și i-o dat iară mîncare în corfă" (text inf. 11114, Arhiva I.C.E.D.);

— elemente de mitologie populară, credințe și tradiții:

Bucătarul împăratului (actant impostor) pretinde că a omorît balaurul cu satîrul său „vrăjit de iele și moroii cei răi" (C. Apostoliu, *op. cit.*, p. 29);

— comentarii succinte, tipic țărănești, ca cel referitor la frumusețea unor vaci:

„Dar știi, colea, vaci frumoase și bălțate, de mai mare dragul să te uiți la iele" (L. Costin, *Mărgăritarele Banatului*, p. 114);

— zicale populare românești, introduse în textul basmului:

„La plăcinte dă-nainte și la război înapoi" *(Ibidem*, p. 114).

Trecînd de la aspectele de conținut ale narațiunii la cele de formă, stilistice și lingvistice, diferențierile etnice se accentuează în planul analizei comparate a variantelor.

Textele de basm ale corpusului pot fi raportate și din perspectivă stilistică la un numitor comun, un factor de omogenizare, care privește datele stilistice generale ale basmului ca specie, date cu valoare de constante. Dincolo de aceste constante stilistice încep diferențierile.

Variantele de basm proprii unui spațiu etnic valorifică o diversitate de stiluri narative individuale. Stilul individual al povestitorului este marcat esențial de datele fundamentale ale stilului zonal, care se circumscrie specific stilului național.

Variantele românești indică două aspecte fundamentale stilistice:

— unele variante, culese după o metodologie științifică, direct de la sursă, aparțin stilului autentic-folcloric (de ex. text inf. 11114, cules de cercetătorii O. Bîrlea și A. Amzulescu, la Cerbăl — jud. Hunedoara, în 26 X 1951, de la Lăscuș Ion, originar din comuna Cerbăl);

— alte variante, trecute prin filtrul subiectiv al culegătorului și/ sau prelucrătorului, extrase din diferite periodice sau volume antologice oferă o imagine stilistică cvasilivrescă: textul publicat de L. Costin în *Mărgăritarele Banatului* a fost cules, spre exemplu, de elevi de la un povestitor-țăran și ulterior prelucrat de profesorul din Caransebeș, în stil popular.

Judecate într-un alt sistem de referință, comparate stilistic cu celelalte variante ale corpusului indo-european, la un nivel de generalitate,

textele românești, basme autentic poporane sau basme culese și prelucrate stilistic, poartă în totalitate marca stilului popular național.

Selectăm cîteva secvențe exemplificatoare care introduc o notă stilistică particularizatoare — etnică — în compararea variantelor românești cu celelalte variante străine și, simultan, un element diferențiator în marcarea stilului individual, în compararea textelor în interiorul corpusului românesc.

Intervenții ale autorului în text, precum: „Cum a văzut el așa, ce să facă să nu rămîie fără foc, că povestea noastră e de demult, de pe cînd nu se cunoșteau chibriturile dar nici măcar amnarul cu cremene, ci pe cînd scînteia de foc cu greu se căpăta și cine îl avea în veci nu-l stingea" diferențiază etnic materialul românesc de celelalte variante străine și totodată punctează un aspect singular, propriu stilului prelucrătorului, în varianta publicată de C. Apostoliu, în culegerea sa de *Povești*.

Unele descrieri sînt plasticizate — în optica culegătorului care prelucrează stilistic textul — prin introducerea unor tropi-comparații, în care termenul cu care se compară sugerează conținuturi proprii universului rural-românesc: balaurul cu șapte capete care se hrănea cu oameni „cît mistuia dormea ascuns sub pămînt. Dar cum i se făcea foame, se trezea din somn și se ivea în borta lui largă ca o hrubă, adîncă și întortocheată, cu cele șapte capete cu gurile căscate cît jugul boilor, cu colții cît răsteiele și limbile ascuțite și lungi cît proțapul carului" (C. Apostoliu, *Povești*, p. 29).

Anumite formule tipice ale basmului, inițiale, mediane, finale (constantă stilistică universală), includ elemente care particularizează etnic: „un tăciune și-un cărbune, s-a terminat povestea, române".

În paleta largă și diversă de elemente variabile care imprimă nota specifică a variantelor românești cercetate comparativ cu variantele de basm din spațiul de cultură indo-europeană, limba textelor, cu particularități dialectale, marchează dintr-o altă perspectivă apartenența lor etnică. Segmentul de text detașat din varianta de basm povestită de Lăscuș Ion, originar din Cerbăl — jud. Hunedoara, constituie o mostră de grai popular local autentic: „Și o fost dęie õ copil la iel tăġeauna — o fost õ balaore aco' — să-l mînșe. Ș-o venit zua-mpăratului să dęie fata lui. Ș-o fost Pătru Vikeazu, o venit pe la noi, la păcurari. Și o mînat păcurariu după apă ĭ tău. Și o (...), cîn s-o dus păcurariu, o beut noă găleț de apă și s-o dus înapoi la Pătru Vikeazu. N-o avut ġe uńe să s-aducă apa" (text inf. 11114, Arhiva I.C.E.D. — București, culegători O. Bîrlea și A. Amzulescu la Cerbăl — jud. Hunedoara, în 26 X 1951).

NOTE

[1] Studiul de față se include, în formă dezvoltată, într-o lucrare amplă, *Considerații asupra basmului tip 300 A. Th. — Balaurul cu șapte capete — în perspectivă comparată* (ms.), care pune în valoare procesul intern de creație a basmului tip 300, cercetat din două unghiuri corelate: sincronic, privind mecanismul funcțional, fundamental al basmului, în configurație universală, și diacronic, cu referire la dinamica interioară, de formare și dezvoltare a basmului, într-un sens, și la dinamica exterioară, legată de originile și căile de răspîndire geografică, în spațiul universal, în alt sens.

[2] Corpusul de variante are o configurație eterogenă, materialul punctînd grade diferite de autenticitate. Sursele din care provin textele se diferențiază în: fond de arhivă și publicații. Fondul de arhivă (texte-magnetofon și texte-informații din colecțiile I.C.E.D.) reprezentînd variante înregistrate în cadrul cercetărilor nemijlocite, pe teren, indică coeficientul maxim de autenticitate; posibilitățile noastre în sensul investigațiilor concrete, directe, fiind

limitate, materialul de arhivă se referă exclusiv la spațiul cultural românesc. Corpusul de variante românești include 30 de texte, dintre care 16 culese pe teren și integrate în fondul Arhivei I.C.E.D. — București și 14 publicate în volume antologice și periodice („Revista Nouă", „Gazeta Transilvaniei", „Familia", „Dunărea" etc.); corpusul menționat se referă la variantele de basm tip 300 A. Th. (16) și la textele de basm tip 300 combinat cu basmul tip 303 (14).

Pentru materialul străin, fondul de publicații vizează periodice și volume (antologii, tipologii, monografii); în cadrul volumelor utilizate primează antologiile de basm și mixte. Între tipologiile și monografiile folosite, restrînse numeric, se impun: tipologia *The Types of the Folktale* a classification and Bibliography de Antti Aarne și Stith Thompson, tipologia *Sravitelinîi ucazateli siujetov*, întocmită de L. G. Barag, I. P. Berezobscki, K. P. Kabașnicov, H. V. Novicov, *Catalogul basmelor românești* (ms.) de C. Bărbulescu, precum și studiul monografic *Die zwei Brüder* al lui K. Ranke.

Variantele excerptate din publicații sînt texte propriu-zise sau rezumate de subiecte. Trecînd prin filiere interpretative, textul este modificat formal și uneori și structural, diminuîndu-se diferențiat coeficientul de autenticitate. În unele situații, unele variante parcurg filtre consecutive, trecînd prin filiere corelate. Textele norvegiene, care ne-au parvenit exclusiv în forma rezumatelor de subiecte, din studiul monografic al lui K. Ranke, sînt preluate de teoreticianul german dintr-o sursă norvegiană, care nu este cea inițială. În mod asemănător, unele variante letone, cunoscute de noi prin intermediul lucrării lui K. Ranke, „sînd aus dem Latviešu folkloras kratuve. Prof. dr. K. Straubergs stellte mir die Abschriften zur Verfügung und Frl. A. Berzalne hatte die Freundlichkeit, sie mir zu übersetzten" („sînt din Latviešu folkloras kratuve. Prof. dr. K. Straubergs mi-a pus copiile la dispoziție și domnișoara A. Berzalne a avut amabilitatea să mi le traducă") — K. Ranke, *Die zwei Brüder*, p. 95.

În cercetarea noastră variantele corpusului sînt grupate pe baza criteriului organizării lingvistice pe familii de limbi, conform corespondenței limbă—folclor. Variantele indo-europene se grupează astfel:

— *romanice* (italiene, franceze, spaniole, portugheze, retoromane, românești)
— *celtice* (irlandeze, scoțiene, bretone)
— *baltice* (letone, lituaniene)
— *grecești*
— *asiatice* (indiene)
— *slave* (cehe, slovace, poloneze, cașube)
— *germanice* (germane, daneze, suedeze, norvegiene, flamande, ale suedezilor din Finlanda).

[3] În analiza structurală a determinării modelelor am utilizat ca unitate de bază *funcția*, în accepția lui V. I. Propp: „Înțelegem dar prin *funcție* o faptă săvîrșită de un personaj și bine definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii" — V. I. Propp, *Morfologia basmului*, p. 36.

Însoțim fiecare funcție determinată de o punctare sumară a conținutului ei, impusă de necesitatea facilitării lecturii.

Introducem sistemul convențional de notare simbolică cu litere mici ale alfabetului latin, pentru funcțiile basmului tip 300.

Cele opt funcții în succesiune care reprezintă decupajul funcțional pentru basmul tip 300 sînt:

a — *procurarea unuiei năzdrăvane*
(eroul obține prin diferite moduri mai multe obiecte miraculoase sau animale năzdrăvane, care îl vor ajuta uneori în aventura sa eroică)

b — *prejudiciere virtuală/sacrificiu virtual*
(o fată / mai multe fiice de împărat urmează să fie sacrificată/sacrificate unui balaur, în schimbul apei vitale sau cu alte motivații)

c — *lupta eroului cu balaurul*

c' — *victoria* eroului asupra balaurului

d — *impostura*
(un impostor pretinde că el este adevăratul învingător al balaurului și intenționează să se căsătorească cu fata de împărat)

e — *recunoașterea*
(eroul își trimite animalele / gazda la palat, în semn de recunoaștere sau se prezintă el însuși și e recunoscut)

d' — *demascarea impostorului*
(eroul face dovada victoriei sale asupra balaurului și impostorul este demascat)

f — *răsplata*
(eroul este răsplătit de obicei prin căsătorie).

[4] W. Anderson, *Novelline popolari sammarinesi*, 1929, II, nr. 29, p. 32; „Rivista delle trad. pop. ital". II, p. 28 (*apud* K. Ranke, *Die zwei Brüder*); A. de Gubernatis, *Zoological Mythology*, 1872, II, p. 36.

[5] „Mélusine", I, p. 57 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[6] *Biblioteca de las tradiciones populares espagnolas*, X, p. 258 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); *Folklore andaluz*, p. 357.

[7] Walter Keller, *Tessiner Märchen*, 1929, p. 148.

[8] P. Smits, II, p. 8 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); *Ibidem*, p. 14.

[9] Schleicher, *Lituanisches Lesebuch*, p. 118.

[10] *Handschrift Sandheck*, bei Grossreken, Kreis Borken (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); W. Wisser, *Plattdeutsche Märchen*, nr. 35, 15, din Niendorf auf Fehmarn; K. Lichtenfeld, *Märchen in der Mundart aus dem Geltschgau*, 1929, p. 27; W. Wisser, *op. cit.*, p. 8; *Ibidem*, nr. 35, 11, din Bökenberg — Cismar (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); *Ibidem*, nr. 35, 12, Göntz bei Oldenburg.

[11] Danske Folk-aeventyr, nr. 6 a, Lisbjaerg Terp (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); E. T.Kristensen, Jylland, II, p. 210 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); *Handschrift Svend Grundtvig*, nr. 30, Palsgaard; *Handschrift Kristensen*, nr. 111, Tjörring; Idem, nr. 2139, Maltback Mose; Idem, nr. 3 z, Aabenraa — Egn; Idem, nr. 700; Idem, nr. 1743; Idem, nr. 2279, Egsgaard Mark; Idem, nr. 2537, Feldsted; Idem, nr. 1383, Sönder Beg.

[12] Cavallius Stephens, nr. 13, p. 208 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[13] Ringerike, var. C, 37 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); Norske Folkminnesamling, VII, 11 N. Moe, 2, 19 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); Idem, VII, 19, H. J. Aall, 1, 119; Idem, var. C 37, Nord bye; M. Moe, *Folke — Eventyr Flatdal*, p. 10, nr. 2 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); *Syn og Segn*, Norsk Tidskrift, 1920, nr. 3, p. 30 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[14] J. P. Cornelissen en J. B. Verrliet, *Vlaamsche Volkvertelsels en Kindersprookies*, 1900, nr. 17 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); *De mont en de Cock*, Wondersprookjies, p. 259 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); Idem, p. 268.

[15] *Österbotten Rancken*, 241 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[16] J. Kubin, *Lidove povidky z českeho Podkrkonoší*, c 39 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[17] *Handschrift Kristensen*, nr. 169, Trolund; Idem, nr. 909; Idem, nr. 1431, Skallerup, Mars; *Handschrift Svend Grundtvig*, nr. 3 p, Palsgaard.

[18] Indicele bibliografic al variantelor germanice (daneze, mai puțin germane) care conțin episodul luptei eroului cu uriașii și înfrîngerea acestora a fost întocmit de K. Ranke, în studiul său monografic *Die zwei Brüder*. Aceste texte pun în valoare modele structurale restrînse la un grupaj de șapte funcții în succesiune (cu omisiunea funcției *e / recunoașterea*), de cinci funcții (cînd din seria completă lipsesc *e / recunoașterea* și perechea *d / impostura — d' /demascarea impostorului*), de patru funcții (cînd modelul prevede doar *a / procurarea uneltei năzdrăvane — b / prejudiciere virtuală — c / lupta — c' /victoria*); în unele cazuri modelul structural se restrînge doar la gruparea binară *luptă — victorie* / c—c'.

[19] Luzel, *Rapport*, 1873, p. 34 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[20] H. Stumme, *Maltesische Märchen*, 1904, nr. 34, p. 88; Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane raccolte*, 1873, nr. 10.

[21] F. Adolpho Coelho, *Contos populares portuguezes*, 1879, nr. 52, p. 120; J. L. Vasconcellos, *Tradicões de Portugal*, 1882, p. 274.

[22] J. Fr. Hruška, *Na hejte chodske pohadky*, 1917, II, nr. 8, p. 67.

[23] Kolberg Lud., XIV, nr. 19, p. 83 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[24] P. Smits, II, p. 18 (*apud* K. Ranke, op. cit.); *Ibidem*, p. 18; *Ibidem*, II, p. 20.

[25] A. Leskien și K. Brugmann, *Litauische Volkslieder und Märchen*, 1882, nr. 10, p. 385.

[26] C. H. Bompas, *Folklore of the Santal Parganas*, 1909, nr. 91, p. 274.

[27] R. Löland, Norks Eventyrbok, 1905, p. 329 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); Haukenaes, IV, p. 582 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); J. Skar, *Sogur*, 1913, I, p. 95 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[28] W. Wisser, *op. cit.*, nr. 35, 17; *Ibidem*, nr. 35, 3, din Sibersdorf; J. Rink Tattedi, *Märchen in Koschneidermundart*, 1924, p. 10; J. von Harten și K. Henniger, *Niedersächsische Volksmärchen und Schwänke*, 1908, nr. 91, nr. 24, din Wefden, Kreislehe (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[29] *Handschrift Kristensen*, nr. 1332 b, Fredbjarg; Idem, nr. 1546, Skörring; Idem, nr. 94, Brigshus; Idem, nr. 700; Idem, nr. 762; Idem, nr. 1527, Vole; *Handschrift Svend Grundtvig*, nr. 3 f, Vensposel (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); Idem, nr. 3 h, Vendsposel.

[30] *V. de Meyere*, 1925, I, nr. 19, p. 177 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[31] Hylten — Cavallius och Stephens, *Svenska Folksagor och aefventyr*, 1844, nr. 5 a; Idem, 208 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*).

[32] *Hs. Velbert* (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); *Hs. Vorhelm*, Kreis Beckum (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); W. Wisser, *op. cit.*, nr. 35, 4, din Eutin.

[33] *Handschrift Svend Grundvig*, nr. 3 ee.

[34] J. Kubin, *op. cit.*, c 292.

[35] J. B. Andrews, nr. 49, p. 230 (apud, K. Ranke, *op. cit.*); L. Gonzenbach, *Sicilianische Märchen*, I, nr. 44, p. 299; B. Ilg, I, nr. 16, p. 58 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); H. Zschalig, Die Märcheninsel, 1925, nr. 5, p. 31.

[36] Bealoideas, I, p. 388 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*); W. Larminie, Wast Irisch-Folk-tales and Romances, 1893, p. 139.

[37] Mac Innes, *Folk-and Hero Tales*, 1890, nr. 8, p. 279.

[38] Sébillot, *Folklore de France*, 1906, nr. 11, p. 79.

[39] Zahovska Kronika, 1907, III, p. 60 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*; Volksbuch, Cerny muž. 1865, I, Hradec, Landfrass *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*; J. Kubin, *op. cit.*, II, nr. 53; E. Peck, *Handschrift Sammlung walachischer Märchen*.

[40] Gudbrandsdalen, S. Bugge. Oktav a, p. 107; J. Skar, Sogur, 1913, II, p. 77; Idem, 1913, I, p. 79; H. Ross, 24, 33 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*.

[41] J. şi I. Zingerle, *Kinder und Hausmärchen aus Tirol*, 1911, p. 91; *Schönwerth*, din Oberphalz, II, p. 275 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*; *Peters*, 1888, p. 3 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*; W. Wisser, *op. cit.*, nr. 35, 8 b; Idem, nr. 35, 8 a, din Kross bei Oldenburg.

[42] *Handschrift Kristensen*, nr. 1019; *Handschrift Svend Grundtvig*, nr. 3 r, Varde Egnen.

[43] Österboten. Socken, S. L., 1, 10 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*.

[44] *Bealoideas*, I, p. 290 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*; J. Curtin, *Myts and Folk-Lore of Ireland*, 1890, p. 157.

[45] În studiul amplu la care ne-am referit într-o notă anterioară, *Consideraţii asupra basmului tip 300 A. Th. — Balaurul cu şapte capete — în perspectivă comparată*, încercăm să conturăm o ipoteză în legătură cu formarea basmului, folosind ca argument principal mobilitatea vs. stabilitatea funcţiilor în interiorul modelului.

Susţinem prezumtiv ideea formării basmului în trei faze:

a) La nivelul primei faze, structura primară care stă la baza genezei basmului tip 300 este gruparea funcţională binară *c—c' / lupta — victoria* (eroului asupra balaurului). Acest nucleu narativ iniţial din care s-a dezvoltat ulterior basmul are o apariţie justificată antropologic, prin mecanismul creării arhetipurilor provenite din posibilităţile congenitale ale psihismului uman în general. Lupta dintre principiul ordinii şi al binelui şi cel al dezordinii şi-al răului s-a concretizat în motivul universal al conflictului eroului cu monstrul ofidian, rezolvat în sensul restabilirii echilibrului.

Gruparea de funcţii *c—c'* are stabilitate maximă în cadrul modelului; dacă celelalte funcţii au, în mod diferenţiat, o relativă mobilitate, în sensul că pot fi eliminate separat sau în combinaţii, la opţiunea povestitorului, perechea de funcţii *c—c'* se menţine în mod constant în toate variantele corpusului nuniversal.

b) Basmul se dezvoltă treptat, prin atragerea logico-semantică a două microstructuri corespunzătoare funcţiilor *f / răsplata* şi *b / prejudiciere virtuală / sacrificiu virtual*. Conflictul/*c* cu rezolvare în favoarea eroului/*c'* impune explicitarea motivaţiei luptei, deci *b*, şi o recompensare a eroului pentru fapta sa, *f*. Orice basm fantastic are ca deznodământ momentul răsplătirii eroului prin căsătorie sau alte forme mai puţin frecvente. Putem considera că funcţia *f* se integrează în mod firesc structurii de bază, ca o finalizare specifică unei aventuri de basm. Perechea de funcţii *c—c'* reprezintă conflictul eroului cu monstrul ofidian atît în basm, cît şi în mit. În evoluţia narativă funcţia *f* în relaţie cu gruparea binară *c—c'* orientează naraţiunea în mod specific spre specia basmului. Cele două funcţii în discuţie *b* şi *f* au o mare stabilitate, fiind prezente, cu rare excepţii, în toate variantele corpusului universal.

c) Cea de-a treia fază în formarea basmului corespunde integrării logico-structurale a funcţiilor *a / procurarea uneltei năzdrăvane*, *e / recunoaşterea*, *d / impostura* şi *d' / demascarea impostorii*. Aceste funcţii au în structura basmului o mare mobilitate, putînd fi eliminate la opţiunea povestitorului, întrucît nu fac parte din structura fundamentală care justifică existenţa basmului tip 300 (precum funcţiile *c—c'*, în primul rînd, şi funcţiile *b* şi *f*, în plan secund). Conflictul *c—c'* presupune, fără obligativitate absolută, o pregătire pentru asigurarea reuşitei, ceea ce justifică *a / procurarea uneltei năzdrăvane*, utilizată uneori ca adjuvant în lupta eroului împotriva balaurului. Între victorie şi răsplata pentru reuşită, *c'* şi *f*, se interpune facultativ un obstacol, *d/ impostura*, care se rezolvă (*d'/* citeodată *demascarea impostorii*) facilitat de momentul *recunoaşterii/e* (recunoaşterea nemijlocită a eroului sau prin intermediul animalelor trimise la nuntă).

[46] J. R. Bünker, p. 262, nr. 87 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*; P. Zaubert, *Deutsche Märchen aus dem Donaulande*, 1926, p. 48, din St. Lambrecht.

[47] T. Mauland, *Folkeminne fraa Rogaland*, 1928, nr. 3, p. 11 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*.

[48] W. Wisser, *op. cit.*, nr. 35, 10, aus Travemüde.

[49] *Handschrift Kristensen*, nr. 94 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*; Idem, nr. 1527, Vole; Idem, 1546, Skörring; *Handschrift Svend Grundtvig*, nr. 3 e, Vendsposel *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*; Idem, nr. 3 k.

[50] N. Sjundea, Nyland II, 232 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*.

[51] J. Basanavičius, *Lietuviškas pasakos*, II, 1902, p. 175.

[52] P. Beherend, p. 75, nr. 22 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*.

[53] *Handschrift Kristensen*, nr. 169, Trolund; Idem, nr. 2367, Galtrup.

[54] Basanavičius, IV, p. 156.

[55] G. Apostoliu, *Poveşti*, p. 29; „Bucuria noastră", 2 (1936), nr. 5, p. 7; „Bărăganul", 7 (1937), nr. 2, p. 15.

[55] Dintr-un corpus de 22 de texte selectăm cîteva spre exemplificare : J. şi I. Zingerle, *op. cit.*, nr. 8, p. 39, Tirol ; W. Wisser, *op. cit.*, nr. 35, I, din Griebel ; Idem, nr. 35, 10 din Travemünde ; Idem, nr. 35, 11 din Bökenberg bei Cismar.

[57] M. Moe, *Folke Eventyr fra Flatdal (apud* K. Ranke, *op. cit.)* ; T. Mauland, *Folkeminne fraa Rogaland*, 1928, p. 11, nr. 3 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*.

[58] Din cele 38 de texte daneze ale corpusului exemplificăm cu cîteva : E. T. Kristensen, *Jylland*, II, p. 126, nr. 17 ; Idem, III, p. 333, nr. 60 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*.

[59] W. Anderson, *Novelline popolari sammarinesi*, II, 1929, p. 32, nr. 29 ; „Rivista delle trad. pop. ital.", II, p. 28 ; Bernoni, *Fiabe e novelle popolari veneziane raccolte*, 1873, nr. 10.

[60] Walter Keller, *Tessiner Märchen*, 1929, p. 148.

[61] A. M. Espinosa, nr. 157 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*.

[62] J. Kubin, *op. cit.*, c 229 ; I. Milenowsky, *Volksmärchen aus Böhmen*, 1853, p. 87 *(apud* K. Ranke, *op. cit.)*.

L'ÉTUDE COMPARÉE DES VARIANTES ROUMAINES DU CONTE POPULAIRE TYPE 300 A. TH.

Résumé

L'étude synchronique-fonctionnelle du conte populaire — type 300 A. Th. relève deux aspects fondamentaux qui indiquent les directions de la création du conte populaire et la modalité d'intégration des variantes roumaines dans l'unité de conception spécifique à l'espace culturel indo-européen :

— la recherche des constantes, l'analyse comparée des modèles structuraux ;

— le marquage du facteur de la diversité par la soulignement des éléments variables qui confèrent la couleur distinctive du caractère spécifique national ; l'analyse de la variabilité atteste la modalité caractéristique de la réalisation des fonctions, les éléments qui localisent et situent les événements du conte au temps, les détails relatifs aux personnages, les descriptions ethnographiques-folkloristiques, la diversité des styles narratifs individuels et zonaux.

CONTRIBUȚIE LA PROBLEMA GENEZEI CÎNTECULUI EPIC: *CÎNTECUL LUI OROVEANU*

ADRIAN FOCHI

Creația artistică este unul din fenomenele cele mai interesante dar și din cele mai puțin cunoscute pînă acum. Cu toate că întotdeauna oamenii au apreciat actul de creație și au încercat să-l explice, apropiindu-se de el cît s-a putut mai mult, scînteia unică ce duce la creație n-a fost încă văzută și înțeleasă. Cele mai multe încercări de exegeză au pornit dela postulatul că opera de artă s-ar putea explica prin elemente ce țin de viața creatorului și s-au făcut diverse tentative de a pătrunde în ceea ce s-a numit „atelierul de creație" al artistului. Aceasta a însemnat de fapt cercetarea condițiilor personale de viață (nivelul de trai, ocupații, familia, eventual și ereditatea), corespondența etc. La noi, între anii 1932 și 1933, prof. D. Caracostea de la Universitatea din București a luat inițiativa de a face o anchetă în această direcție, culegînd o sumă de „mărturisiri literare" pe care le-a publicat în „Revista fundațiilor" și care, în anii din urmă, au fost adunate într-un volum de Iordan Datcu [1]. De mare interes este chestionarul pe care învățatul l-a adresat prozatorului Brătescu-Voinești, care trebuie considerat ca o constantă a anchetei, deci cuprinzînd ideile principale pe care le-a urmărit cercetătorul la toți creatorii anchetați, spre a surprinde elementele capabile să explice creația lor și actul creator în fundamentul său. Desigur, cum era de așteptat, rezultatele au fost inegale și nu totdeauna satisfăcătoare, dar constituie singurele documente de acest fel pe care le avem și servesc într-o oarecare măsură la înțelegerea oamenilor, mai mult decît a scrisului lor. Putem spune așadar că pornind de la creator se poate ajunge la creație, iar calea aceasta de investigație, dacă ar fi continuată, ar da poate rezultate utile pentru înțelegerea misteriosului act al creației artistice.

Pentru creația folclorică sîntem mult mai dezavantajați, deoarece nu există siguranța că avem de a face cu creatori și nu cu simpli colportori. În vremea din urmă, teoria oralității a arătat cu prisos de argumente că fiecare purtător de folclor este de fapt un creator, în anumite limite, dar ceea ce ne lipsește întotdeauna este creatorul *ab initio*, acel care pentru prima dată a avut strălucirea ideii noi și a realizat concret ceva ce nu existase mai înainte. Acest om minunat rămîne anonim și drumul înspre opera sa ne este închis, pe de o parte de acest anonimat, iar pe de altă parte de intervențiile succesive, de acumulările pe care le-a suferit opera trecînd pe la mai mulți sau mai puțini colportori ce au intervenit și ei în structurarea textului, care a suferit mai multe sau mai puține variații din cauza caracterului generativ al stilului oral. În cazul creației folclorice nu avem nici o cale directă pentru a ne apropia de operă: dispunem numai de operă și aceasta este într-un permanent proces de transformare, de variație. Nu dispunem de nici un element stabil care ar putea lumina procesul de emergență al artei din mulțimea faptelor nesemnificative ale realității. De altfel, psihologia neagă imaginației creatoare capacitatea de a inventa ceva; imaginația se mulțumește doar să îmbine elemente separate preexistente unele cu altele [2]. Într-un anumit fel se proclamă realismul artei și funcția

ei cognitivă. Dar raportul dintre realitate și creație e mijlocit de psihologia creatorului, care în actul de îmbinare a acelor elemente separate preexistente operează prin selecție și prin redispunerea lor în vederea realizării unor efecte speciale, deci o nouă dificultate care se ridică în fața folcloristului. Anonimatul, incapacitatea de invenție a imaginației și incompatibilitatea dintre realitate și cerințele specifice ale artei, iată numai trei din dificultățile ce trebuie înfruntate pentru a te apropia de fenomenul genezei unei opere folclorice și cu siguranță că mai sînt și alte piedici care apar în calea unei adevărate cercetări. Toate acestea nu trebuie să ne descurajeze însă, ci dimpotrivă să stimuleze dorința de a cunoaște mecanismul atît de fin al psihologiei umane în actul de creație.

Pentru moment, singura cale ce pare să ducă undeva, deși e sigur că nu ne duce pînă la capătul drumului, este cercetarea împrejurărilor în care a fost creat un cîntec. Acest lucru se poate face, cu puțină osteneală și cu mult noroc. La noi s-a încercat a se merge pe acest drum și eforturile n-au fost zadarnice. Problema i-a preocupat pe prof Petru Caraman în studiul său celebru asupra baladei *Gerului* [3], pe Ovidiu Bîrlea în cercetarea cîntecului despre *Focul de la Costești* [4], pe D. Jompan în studierea *Cîntecului lui Mantu* [5], pe Cornelia Călin în analiza cîntecului lui *Iancu Muruz* [6] și pe Adrian Fochi în studierea cîntecului referitor la accidentul de cale ferată de la Balota — Dolj [7]. S-ar părea deci că avem destule observații (cinci monografii de acest fel) pentru a încerca o sinteză asupra problemei sau, dacă nu, măcar să perseverăm în continuare aducînd sub reflectorul științei și alte materiale susceptibile a ne îmbogăți experiența și a ne furniza argumente pentru o viitoare discuție mai cuprinzătoare. Ne-am hotărît pentru cea de a doua soluție, deoarece am putut afla dosarul afacerii Oroveanu și avem posibilitatea de a deschide o vorbire despre geneza cîntecelor noastre epice.

Despre Oroveanu s-a făcut un cîntec la începutul secolului nostru și acest cîntec a fost încadrat în categoria „jurnalelor orale" de către Al. I. Amzulescu în catalogul său de cîntece epice românești din 1964 [8]. Jurnalele orale ar fi, după definiția sa, „cîntece povestitoare cu caracter local și ocazional, alcătuite ca relatări versificate și cîntate despre evenimente, întîmplări și accidente care, găsindu-și un creator, au îmbrăcat haina baladei și au fost sesizate de culegători ca palide lumini trecătoare pe orizontul epicii populare". Deși cercetătorul consideră că ele au o valoare artistică redusă, socotește că „ele constituie un interesant subiect de studiu pentru urmărirea pe viu a procesului de creație a cîntecului epic în sînul maselor" [9]. De la bun început deci acestor cîntece li se neagă însușirea artistică, dar se subliniază importanța lor pentru studiul procesului de creație, ceea ce ne interesează pe noi în cel mai înalt grad aici. Am putea spune, anticipînd asupra concluziilor, că toate cîntecele epice au fost, la origine, niște jurnale orale care, de-a lungul timpului, au cunoscut un lung proces de decantare artistică și au atins cote valorice ridicate prin colaborarea succesivă la perfecționarea lor a numeroase generații de cîntăreți; dar au avut la începuturile lor tot un eveniment mai deosebit, o întîmplare impresionantă care și-a găsit versificatorul local și ocazional, după care urmînd drumul parcurs de toate creațiile folclorice și suferind rigorile unei autocritici seculare s-au răspîndit pe un teritoriu mai întins și au dobîndit calitățile artistice înalte conferite de încadrarea în stilul oral. Observînd deci ce se petrece acum cu un jurnal oral, refacem întocmai drumul pe care

l-a străbătut orice creaţie epică în trecut. Aceasta este ipoteza de lucru de la care pornim, făcînd abstracţie, în beneficiul studiului, de valoarea estetică a textului.

Conţinutul cîntecului de care ne servim în demonstraţie este — după catalogul amintit — următorul: „După o noapte de chef la conac, boierul Oroveanu pleacă cu automobilul său şi e tăiat de tren în gara Pieleşti" [10]. Cornelia Călin, care a avansat o ipoteză de clasificare a jurnalului oral în trei grupe (1. evenimente sociale, 2. evenimente interpersonale şi 3. evenimente naturale), îl trece printre cele din categoria a treia, la punctul 3.1.5, la un loc cu celelalte cîntece care oglindesc *accidente feroviare*, ca şi cînd asemenea întîmplări s-ar încadra în ordinea naturală a lucrurilor [11], ceea ce apare desigur ca o inadvertenţă, ca să ne exprimăm eufemistic. Autoarea mărturiseşte a fi urmat unele modele străine şi nu ştim ce şi cît datorează acelor modele şi cît propriilor observaţii pe marginea legilor logice ale procedeului clasificării, aşa încît nu mai insistăm.

Al. I. Amzulescu, atunci cînd şi-a întocmit catalogul, cunoştea un singur text la care făcea trimiterea bibliografică; acum cunoaştem 10 asemenea texte, ceea ce pune problema acestui cîntec într-o lumină nouă. El cita doar varianta publicată în „*Monografia judeţului Dolj* ..., tipărită sub îngrijirea d-lui Dr. C.S Nicolăescu-Plopşor. Izvoare folclorice", volumul II, partea I, p. 39—40, provenită din localitatea Giubega—Dolj şi atribuită de culegător poetului popular Radu de la Giubega. Iată că textul de la care trebuie să pornim, ca fiind cel mai vechi cunoscut (anul 1944), are şi menţiunea autorului său ocazional. Cu toate acestea lucrurile nu sînt deloc clare: poetul Radu de la Giubega a trăit între 1854 şi 1918, deci cîntecul cei i se atribuie a fost publicat mult după moartea sa, la 26 de ani, şi nu ştim la ce dată a fost cules, nici dacă a fost cules direct de la el ori de la vreun cîntăreţ care i l-a atribuit. Ne lovim, încă de la început, de această dificultate: nu ştim, din referinţele pe care le avem, cînd a putut fi creat cîntecul şi de cine. Ţinînd seama de anonimatul folcloric, ca trăsătură ce defineşte acest gen de creaţie, ne-ar putea rămîne indiferentă problema personalităţii creatorului (destul de învăluit de altfel în legendă), dacă n-am şti că el e autor şi al altor cîntece ce s-au folclorizat între timp, mai ales cîntecele referitoare la răscoala ţărănească din 1907 [12]. Variantele culese şi publicate ulterior nu mai fac nici o aluzie la Radu de la Giubega, aşa că — dacă el este în realitate autorul cîntecului despre Oroveanu — lucrurile şi-au urmat cursul firesc în procesul creaţiei orale, devenind anonim la noua generaţie de lăutari. Iată varianta sa:

Întîmplarea din gara Pieleşti

Cîte trenuri sînt în lume
Şi mai rele şi mai bune ...
Multe ne fac de ruşine,
Ne depărte zău de bine.
Da gara di la Pieleşti,
Doamne să o potopeşti,
Multă lume prăpădi
Că ie băgată-ntr-o vale,
Pe tot anu face jale.
Să vă spui şi ieu din cap
Pe vară cum s-a-tîmplat,
Un francez din Francia,
Iel venia în Romania,
În oraş în Craiova.
Tot boierii că-l primea
Şi bine că-l menaja,
C-avea să facă ceva,
C-a fost primu învăţător
Cu diploma de inginer,
Om mare şi între boieri,
Da-ntr-o zi de sărbătoare
Zi frumoasă şi cu soare
Loa boierii la plimbare,
La margine, la răcoare ...
Ia să vezi, cînd au pornit,
În otomobil s-a suit
Şi pornea spre răsărit,
Cu glume şi-nveselit,
N-avea teamă de nimic.
La Lăcriţa, la moşie

Făcea mare veselie,
Împreună cu famelia,
La Mișu Pop, la conac
Iel bine i-a menajat,
A beut și a mincat
În ciocnituri și-n urat
Cu ăl strin, francez curat
Și foarte bine învățat ...
Un semn li s-a arătat ...
Pahar în mînă s-a spart,
Neatins, nepipiat,
A fost lucru de-ntristat !
Boierii n-a contenat
Din beut și din mincat.
Veselia a înaintat,
Di la ziua jumătate
Pîn' la două din noapte !
Petreceri necontinate,
Fără să teamă de moarte,
Ceva din noapte că trece,
Iei au vorbit ca să plece.
Domnu Pop că le-a zis bine
Ca să nu dea de rușine,
Să bea și să mănînce ;
Cine vrea să și mai culce,
Și să bea, să veselească ;
Cine vrea să odihnească,
Pe cînd toț au cuvîntat,
Oroveanu s-a sculat,
La șofer ordin a dat,
Otomobil l-a sforțat.
Și cu toții au mai vorbit,
Citi-un șampan au beut,
În otomobil s-a suit
Și pe drum, toț au pornit.
Otomobil l-a sforțat,
Da mergea parc-a zburat,
Da la gară ni-a ajuns
Și au găsit lemnu nepus,
Telefonu fărimat
Și cantoneru culcat,
Trenu s-a apropiat !
Oroveanu, cel mai nalt
Și primu de advocat
Ca propus de candidat,
În cameră, deputat,
Trenu-n bot că l-a loat,
Și șoferu s-a atîrnat
Mîna di-un fer s-a loat,
Dumnezău l-a ajutat !
Astăz să află scăpat,
Ar trebui decorat.
Iacă trenu a încetat,
Trei boieri a răposat.
Cei mai mari oameni sînt nalț'
Au murit de tren călcat.

Textul e însoțit de mențiunea „auzită de la Radu Poetu, Giubega—Dolj". Din informațiile furnizate de cîntec rezultă că e vorba de un accident de cale ferată, de fapt de o coliziune între un tren și un automobil, în gara Pielești, nenorocire în care au murit un francez venit ca oaspete la Craiova, precum și trei boieri, deoarece unul din ei, Oroveanu, s-a încăpățînat să plece noaptea la drum, după o petrecere. Cu aceste date nu se putea începe nici o cercetare asupra cîntecului, care — de altfel — nu excelează în artă. Rămînea o singură cale de acces către text, și anume presa vremii care nu se putea să nu menționeze un eveniment dramatic, cu atît mai mult cu cît o victimă a accidentului era străin, iar celelalte făceau parte din personalitățile locale. Așa cum pentru ciocnirea de trenuri de la Balota am aflat, printr-un noroc, toate detaliile realității care a dus la crearea cîntecului, nu ne rămînea decît aceeași soluție și pentru cazul de față : presupunerea că la rubrica „faptelor diverse" din presă va fi fost menționat și acest accident. Dar căutarea acestei mențiuni de presă avea aerul căutării acului în carul de fîn, atîta vreme cît lipsea posibilitatea cronologizării faptelor. Însă, spre norocul cercetării, în vara acestui an, prof. Ion Nijloveanu de la Craiova, autorul unei masive și importante culegeri de balade populare din județul Olt, ne-a oferit cheia problemei. În introducerea sa la culegerea de care vorbim, Ion Nijloveanu menționează data accidentului, transcriind inscripția funerară de lîngă Cîrcea, în apropiere de Craiova. Pe cruce stă scris numele victimei : N. T. Oroveanu, și data exactă a morții : 20 iunie 1912 [13]. Cu aceste informații, deși atît de sumare, am ajuns la capătul ghemului pe care trebuia să ni-l ofere presa vremii. Am recurs la cel mai serios ziar al epocii, „Universul", în care am aflat toate amănuntele referitoare la oameni și la întîmplare, cîte se mai pot afla după atîta trecere de timp. Transcriem aici articolul scris de un călător în trenul cu pricina, N. Ciocîrdia, care s-a publicat a doua zi în „Universul".

Catastrofa de lîngă Craiova. Un automobil lovit și sfărîmat de un tren. Moartea d-lor Chilot, Oroveanu și avocat Petroianu; senatorul Tîrnoveanu și d-na Oroveanu grav răniți.

„Plecasem din Craiova să viu la București cu trenul No 164, ce pleacă de acolo la orele 12 și 10 noaptea; mersesem o jumătate de oră, cînd deodată trenul se oprește brusc în dreptul unui canton de lîngă stația Pielești. Un țipăt sfîșietor despică întunericul nopții; călătorii încep să scoboare în dezordine din vagoane crezînd că sînt în pericol, o panică de nedescris se produce. *Ciocnirea unui tren cu un automobil.* După cîteva minute de neliniște, teama călătorilor dispare în fața groaznicului adevăr care a costat viața a 3 oameni și a pus în pericol viața altor 3. Privelișteа era înfiorătoare și nespus de dureroasă. Mașina plină de sînge cu botul sfărîmat. Pe platforma de lîngă ușa cuptorului zăcea corpul neînsuflețit al lui Nae Oroveanu; înfipt în tandem sta corpul nefericitului Chilot; iar lîngă roatele din față, întins pe pietriș, zăcea fără suflet corpul avocatului C. Petroianu. Trenul prinsese, în dreptul cantonului 154 la klm 236 + 2, automobilul în care se întorceau la Craiova de la Lăcrița: Chilot, cunoscutul filoromân care venise la Craiova să ție o conferință spre a populariza ideea unei ligi franco-române, N. Oroveanu, fost deputat și mare proprietar în Craiova, C. Petroianu, avocat și proprietar în Craiova, G. Tîrnoveanu, senator de Dolj, și d-na Oroveanu. Toți fuseseră de cu vreme la Lăcrița, proprietatea d-lui Mișu Pop, deputat de Dolj, care organizase un prînz în onoarea lui Chilot și la care invitase mai mulți prieteni. După ce masa s-a terminat, au plecat să se întoarcă la Craiova în automobilul lui N. Oroveanu, condus de șoferul Ștefan Ionescu cei pe care i-am numit mai sus. *Cum s-a întîmplat nenorocirea.* În dreptul cantonului 154 șoseaua traversează linia ferată, care în acest punct formează o curbă ce vine după niște dealuri: cantonul și linia sînt mascate de-un desiș de salcîmi, așa că de pe șosea nu se poate vedea dacă vine trenul. Bariera fiind deschisă, șoferul a crezut că poate să treacă fără teamă; dar tocmai în clipa în care automobilul a intrat pe linie, trenul ieșea din curbă; nenorocirea nu se mai putea înlătura, ciocnirea s-a produs, trei din cei care se aflau în automobil au fost omoriți și ceilalți grav răniți. Cînd cei care descinseseră din tren și-au dat seama de grozăvia accidentului, au alergat să scape mai întîi pe cei rămași în viață. D-na Oroveanu a fost ridicată aproape fără cunoștință și dusă într-un vagon de cl. III-a unde i s-au dat ajutoare ca să fie readusă în simțiri; d-sa este grav rănită la mîna dreaptă și umăr. D. G. Tîrnoveanu, mai grav rănit, a fost urcat în același vagon. Cadavrele lui Chilot și al lui Petroianu au fost date deoparte și lăsate chiar pe locul unde s-a întîmplat nenorocirea; cadavrul lui Oroveanu nu se găsea însă nicăieri; tocmai în stația Pielești, la lumina lămpilor din gară, a fost descoperit înfipt în ușa cuptorului. Cei răniți au fost duși pînă la Balș unde un medic, avizat telegrafic din Pielești, i-a luat și transportat la spitalul comunal . . . *La fața locului.* Mărturisesc că n-am avut încă pînă acum nenorocirea să fiu martor la un spectacol mai dureros și mai îngrozitor și la scene mai sfîșietoare ca cele de astă-noapte. Mă cutremur și acum de grozăvia tabloului. Cînd am ajuns în Pitești era ziua bine și se putea deosebi departe bucățile de carne și stropiturile de creier de pe tender, botul mașinii și de pe roate; iar pe platforma din față stătea ca la măcelărie sîngele închegat amestecat cu bucăți de geam și de lemn, resturi din automobilul sfărîmat. În cîteva minute monstrul ce gîfîia parcă obosit de sîngele ce vărsase fu împresurat de mulțimea

călătorilor, ce se înghesuiau să vază la lumina zilei călăul ce stinsese viața la trei oameni. Mecanicul, care condusese trenul, Gheorghe Constantinescu, originar din Pitești, se dăduse și el pe jos și privea aiurit cînd la mașină, cînd la mulțime. Îi stinsese graiul și lui, nefericitul, această grozavă întîmplare, în care n-are nici cea mai mică vină. *A cui e vina?* Căci e bine să se știe că vina e numai a cantonierului care n-a fost la postul lui și nici măcar n-a închis bariera. Dacă era acolo unde îl chema datoria, n-am fi avut de înregistrat această nenorocire. Cantonierul a dispărut, dîndu-și pe urmă seama de răspunderea ce-l apasă și fiindu-i frică și de furia mulțimii care-l căuta în puterea nopții să-i arate urmările neglijenței lui, și poate — în asemenea momente cine mai judecă? — să-i dea lecția meritată ... În Capitală vestea teribilului accident sosise înaintea noastră. Pe peron aștepta o mulțime neobișnuită, doritoare să afle din gura martorilor oculari amănunte precise asupra catastrofei ... Ce trebuie să fie la Craiova, mi-am zis, care pierde pe doi din fiii ei de seamă și mai are pe deasupra și durerea să înregistreze ca o imputare moartea filoromânului Chilot, venit acolo să facă o mai strînsă apropiere între națiunea lui și națiunea română, pe care o iubea așa de mult, și am căutat la telefon să aflu știri. N. Oroveanu, unul dintre morți, este mare proprietar în județul Dolj și are în Craiova o mare casă de cereale. Fost deputat sub guvernul conservator, era acum fruntaș conservator-democrat, bine apreciat. Avea 40 de ani; lasă soția și 2 copii. C. Petroianu, avocat și proprietar, a fost mult timp șeful corpului de portărei din Caracal; este frate cu generalul Petroianu din Cîmpulung și cu maiorul Petroianu din reg. 1 artilerie din Craiova. Era însurat și în vîrstă de 45 ani. Tot din Craiova mi s-a comunicat că primul-procuror a dispus să se aducă în oraș cadavrele victimelor și să se predea familiilor. Întru cît privește cadavrul lui Chilot, se va depune la morgă, așteptîndu-se instrucțiuni de la legațiunea franceză care a fost avizată". N. Ciocîrdia.

Corespondentul gazetei „Universul" din Craiova s-a dus imediat la fața locului, făcînd și el o anchetă reportericească a ziarului, în paralel cu ancheta oficială a procurorului. Articolul lui cuprinde următoarele capitole: *Cum s-a produs catastrofa*, *Victimele*, *După catastrofă*, *Starea șoferului* și *Declarațiile cantonierului*, dar fără a aduce elemente noi față de ceea ce dăduse Ciocîrdia. Abia în „Universul" 30 (1912), nr. 170 din 23 iunie, revine același Ciocîrdia cu noi amănunte. Pentru că acestea au legătură cu conținutul cîntecului, le oferim în continuare: „Spuneam ieri că vina este a cantonierului care, lăsînd bariera deschisă, a făcut posibil accidentul. Dar ancheta făcută de d. prim-procuror Bănescu a stabilit că vina este a direcției C.F.R. și iată de ce. Soneriile de la cantonul 154, unde s-a întîmplat nenorocirea, și cele de la cel de alături nu mai funcționau de 4 zile. Cantonierii avizaseră stațiile Pielești și Cîrcea despre acest lucru și ceruseră să se ia măsuri, dar nu s-a făcut nimic; mai mult încă picherul Crețu ceruse în scris să se repare de urgență soneriile și nici acestui raport nu i s-a dat curs". În ziarul din 24 iunie (duminică) se dau amănunte referitoare la Oroveanu ce merită a fi cunoscute: *Funeraliile lui Oroveanu. Craiova 22 iunie.* „Azi la orele 5 s-a făcut înmormîntarea nefericitului Nae Oroveanu, căzut victimă în groaznicul accident de lîngă stația Pielești. Niciodată nu s-a văzut atîta lume la o înmormîntare. Venise aproape toți cetățenii craioveni să conducă la locul de veci pe Oroveanu. Dar nu numai de aici, ci și din Caracal, de unde era de origine, din Severin, Tg. Jiu și din București venise numeroși prieteni ai defunctului. D. N. Economu, șeful partidului conservator-democrat din localitate, fiind însărcinat de d. Take Ionescu, a rostit

în numele acestuia o mișcătoare cuvîntare în care a arătat marile calități ale celui ce se duce azi dintre noi. La clubul conservator-democrat a vorbit deputatul N. Guran. Oroveanu a fost îngropat la cimitirul « Ungureni »".

Deci în jurul chestiunii s-a făcut o publicitate foarte mare, deoarece personajele angajate în dramă reprezentau pe unii din cei mai importanți lideri politici pe plan local; s-au dat fotografiile victimelor : prof. Chilot, fostul deputat N. Oroveanu, senatorul Tîrnoveanu și chiar a automobilului distrus în accident. Dacă urmărim conținutul cîntecului atribuit lui Radu de la Giubega, observăm că el se ține foarte aproape de versiunea oficială (respectiv a gazetei) : pomenește despre periculozitatea traseului de cale ferată în zona Pielești, despre venirea lui Chilot în țară și despre petrecerea ce a avut loc la moșia Lăcrița a lui Mișu Pop, ordinul dat de Oroveanu șoferului ca să pornească la drum, amănuntul că bariera nu era lăsată, că Oroveanu a fost luat în botul mașinii și o laudă adresată șoferului, despre care spune că ar trebui decorat. S-ar putea ca poetul nostru să se fi inspirat chiar din gazetă, întrucît prea ilustrează punctul de vedere oficial. El avea obiceiul de a se inspira din presă, cum a demonstrat Al. I. Amzulescu în studiul menționat la nota noastră 12, unde se dau fragmente de text întru totul lămuritoare :

Ascultați la mine-acum,
După jurnale vă spun (Lupta de la Verdun)

sau :

Să vă spui ce-am auzit,
Care jurnale-a citit
Și mie mi-a povestit (Împușcarea) [14].

Putem presupune, pe drept cuvînt, că poetizarea întîmplării s-a petrecut în atmosfera fierbinte a zilelor imediat următoare accidentului. Dacă ar fi să credem în incipitul unei variante din Drănic-Dolj, la un an după întîmplare, cîntecul era făcut și luase un start bun în circulația lui prin zonă :

Foaie verde ca măraru,
Trece luna, vine anu,
De cînd muri Oroveanu ! [15]

Oricum, este posibil ca Radu de la Giubega să aibă o contribuție la crearea acestui cîntec, dar orice afirmație categorică ar fi riscantă. Ce putem spune însă cu toată certitudinea este faptul că întîmplarea nenorocită din gara Pielești a îndeplinit cele două condiții, fără de care, după opinia lui Petru Caraman, nu se poate naște un cîntec epic :

a) a avut un conținut deosebit de impresionant;

b) a avut norocul să întîlnească un versificator relativ talentat [16].

În felul acesta, deși nu a reușit să dobîndească o răspîndire prea largă, mărginindu-se la 8 localități din județul Dolj (Coțofenii din Dos, Drăgoea, Drănic, Giubega, Mîrza, Panaghia, Șimnic, Terpezița) și 2 localități din județul Olt (Milcov și Slatina), a reușit să supraviețuiască pînă astăzi, variantele mai noi fiind culese între anii 1968 și 1969. De fapt, tot lotul de variante, în afara celei publicate de Nicolăescu-Plopșor în 1944 și atribuită lui Radu de la Giubega, a fost culeș în vremea noastră, după anul 1960. Și acesta nu pare a fi un lucru întîmplător : conținutul cîntecului este îndreptat împotriva exploatării moșierești și este clar că lăutarii nu l-au putut cînta în mod spontan înainte de Eliberare, cum s-a petrecut și cu cîntecele despre răscoala din 1907.

Și tocmai ceea ce deosebește varianta lui Radu de la Giubega de absolut toate variantele culese recent este atitudinea politică foarte clară

a ultimelor, în timp ce poetul popular rămăsese la versiunea oficială a cazului. Toate variantele culese recent cuprind un blestem la adresa moșierului detestat și readuc în memorie condițiile de trai din vremea răscoalei. Citățm cazurile mai importante :

Oroveanu boier mare,
Muri fără luminare.
Fir-ai dracu Orovene
Cu toate slugile tele,
Că ne-ai dat pogoane grele.
Stai cu boata la spinare
Să-ți fac mușuroiu mare [17]

— Fi-al dracu, Orovene
Și cu neamurile tele
Că ne-ai dat pogoane grele
Și-am rămas făr' de izmene,
Și ne-ai dat pogoane lungi
Ș-am rămas făr' de opinci [18]

Să fii tu, măi Orovene,
Cu toate oasele tele,
Că ne-ai dat pogoane grele;
Ne-ai dat pogoane cu rugi,
La noi unu la el cinci,
Ne-ai lăsat fără opinci [19]

Fie-al dracu Orovene
Cu toate slugile tele
Că ne-ai dat pogoane rele,
Ne-ai dat pogoane cu rugi,
Ne-ai lăsat fără opinci [20]

Fire-al dracu, Oroveanu,
Că ne dai pogoane grele,
Seceram vara la ele !
Oroveanu, om numit,
Muri și nespovedit ;
Oroveanu, boier mare,
Muri fără luminare [21]

Bine-ai făcut, Orovene,
Că ne dai pogoane grele.
Ne dijmuiai una și una,
De tot pogonul găina,
Ba și mușchiul porcului,
De-i dai pămînt omului ! [22]

Fire-al năibii Orovene,
Că ne dai pogoane grele
Și dijma una și una,
De tot pogonul găina [23]

Varianta din Șimnic cuprinde pasajul într-o formă mult mai extinsă și ilustrează foarte plastic condițiile grele ale învoielilor agricole din vremea răscoalei :

Fire-al dracu Orovene,
Cu toate averile tele,
Cît ai fost ciocoi la noi,
N-ai văzut om cu doi boi,
Nici văduvă cu trei oi.
Fire-al dracu Orovene,
Că ne-ai dat pogoane rele,
Ne-ai dat pogoane cu rugi,
Ne-ai lăsat făr'de opinci.
Amărîtă era lumea, Doamne,
Cînd secera prin pogoane
Nemîncați și arși de soare,
Cu cămașa ruptă-n șale,
Bătuți cu biciu-n spinare,
Mai rău ca pe animale.
Un cîrstog de rămînea,
Administratorul venea
Și la bătaie că-i lua,
Nici plata nu le făcea,
Nici mălaiul nu li-l da [24].

Cîntecul lui Oroveanu, deși a fost creat la cinci ani după răscoala din 1907, face aluzie la ea, se încadrează în producțiile artistice generate de răscoală. Cîntecele despre acest eveniment au fost prohibite și s-au salvat pînă la noi numai foarte puține din ele, de aceea este foarte interesant de știut că textul de care ne ocupăm se rînduiește și el printre rarele ecouri ale marii nenorociri din anul 1907.

Oroveanu, originar din Caracal, era mare moșier în județul Dolj și se ocupa cu negoțul de grîne, avînd la Craiova o casă de cereale. O rudă de-a sa, un oarecare V. Oroveanu era prefect de Romanați în timpul răscoalei din 1907 și a fost înlocuit de unul Suculescu în perioada mișcărilor insurecționale [25]. Cea de a doua victimă a accidentului a fost C. Petroianu, avocat și moșier și el, ținînd de o familie de militari superiori (un maior și un general). Nu am putut afla dacă senatorul G. Tîrnoveanu, rănit și el grav în accident, avea vreo legătură de familie cu Virgil C. Tîrnoveanu din Horezu — Poienari, care a fost omorît de țărani în zilele de răscoală. În tot cazul, tot ceea ce se referă la cîntecul lui Oroveanu ne duce inevitabil

cu gîndul la evenimentele din 1907. Toate personajele implicate în complexul de realităţi al cîntecului erau de partea celor care au reprimat răscoala, după ce prin comportamentul lor au provocat-o. În vremea răscoalei, Take Ionescu, şeful politic al lui Oroveanu, s-a manifestat pentru cea mai sălbatică represiune. Dacă în cîntec e vorba numai de Oroveanu asupra căruia cad toate blestemele ţăranilor, înseamnă că el trebuie să se fi deosebit de ceilalţi ca el prin cupiditate, brutalitate şi injustiţie. Nu putem crede şi nici nu avem dreptul să credem că poporul i-a păstrat numele şi amintirea fără un motiv plauzibil. Numele cuiva se păstrează în creaţia folclorică numai atunci cînd posesorul său devine tipic şi reprezentativ pentru o idee sau o situaţie, pentru o întreagă categorie de fapte. De altfel, cîntecul a păstrat şi alte trăsături de prepotenţă ale acestui moşier arogant şi impulsiv. Ajungînd la linia ferată, el află bariera lăsată — aşa prezintă cîntecul lucrurile — şi porunceşte micului slujbaş de la canton să deschidă bariera la bunul său plac. Cantonierul refuză şi atunci

Oroveanu ce făcea?
Jos din maşină să da,
O barieră desfăcea,
Pe-ailaltă o uita.
Drumu maşinii îi da,
Două roate că trecea
Două trenu le-apuca [26]

iar într-altă variantă se spune:

— Cantoner, ascultă-ncoa,
Deschide bariera!
Oroveanu ce făcea?
La volan că el trecea.
Peste barieri sărea
Iată trenu că-mi venea,
Şi mi-l lua, şi-l sfăşia [27]

Cîntecul îl caracterizează ca pe un om care face totul după capul lui, fără să ţină seama de nimic, nici de faptul că nu avea dreptul să mînuiască bariera şi nici de faptul că a trecut la volan după ce băuse. De altfel acest amănunt a fost reţinut de reporterul N. Ciocîrdia în relatarea sa de sîmbătă 23 iunie [28]. Cîntecul reţine şi aşa-zisele semne rele, prevestitoare de moarte, care au avut loc înainte de plecarea la drum a chefliilor. La pornire, şoferul calcă din nebăgare de seamă boldeicuţa boierului şi loveşte stîlpul porţii; în timpul petrecerii de la Lăcriţa, la conacul lui Mişu Pop, plesnesc paharele în mîna oamenilor, dar nimenea nu ţine seama de aceste întîmplări mărunte, care nu reprezintă desigur nimic, dar în concepţia populară de la acea dată aveau rostul de a atrage atenţia asupra primejdiilor drumului. Un psihanalist ar vorbi despre aşa-zisele acte ratate şi de psihopatologia vieţii cotidiene. Iată fragmentul acesta în dezvoltarea sa cea mai largă:

Drumu maşinii că-i da,
Căţăluşa mi-o călca.
Cînd oi zice-o micşunea,
Dar cocoana-i mai zicea:
— Orovene, dumneata!
Omorişi căţăluşa,
Ni s-a scurtat viiaţa!
Nici o vorbă nu vorbea,
Drept la Lăcriţa mergea.
Acolo cînd ajungea,
Toţi boieri-l prijonea,
Ei cu drag mi-l onora.
Ei, cînd bea şi norocea,
Paharu-n mînă-i plesnea,
Dar cocoana-i mai zicea:
— Ne-a plesnit paharăle,
Ni s-a scurtat zilele [29]

Şi localităţile amintite în cîntec ne reamintesc scene legate de răscoală. Iată ce ştim că s-a petrecut la Pielești, Lăcriţa şi Circea:

În comuna Pielești (cătunul Pîrşani): „Sătenii din cătunul Pîrşani auzind că comunele vecine din judeţul Romanaţi: Robăneşti, Popînză-

leşti şi altele s-au revoltat contra proprietarilor, şi avînd şi ei învoieli grele, în ziua de 15 martie s-au adunat să meargă la proprietar, ca să se învoiască. Cei care n-au voit au fost luaţi cu forţa. Ajungînd la conacul proprietarului Frantz Molner şi negăsind cu cine să vorbească,s-au apucat să jefuiască. Au scos un butoi cu vin şi, după ce s-au ameţit, au pus foc conacului şi la tot jurul lui. Apoi pornesc către cătunul Pieleşti, se duc la primărie şi rup sîrma de telefon. Sosind armata, sătenii se potolesc, plecînd fiecare pe la casele lor. Cei din Lăcriţa, cătun pendinte tot de comuna Pieleşti, au spart un pătul al domnului arendaş I. Demetriad, şi atîta tot. Învăţătorii şi-au făcut datoria" [30]. Amănunte asemănătoare şi în colecţia de documente publicate de M. Roller, cu menţionarea suplimentară a faptului că „acelaşi procedeu l-au folosit şi răsculaţii din Circea" [31]. Devine aşadar clar că nu putem despărţi *Cîntecul lui Oroveanu* de marea răscoală din 1907. Apar aceleaşi personaje, aceleaşi locuri şi izbucnirea mîniei populare în blestemele ce sînt adresate moşierilor exploatatori. Cu toate că această creaţie se ocupă cu povestirea unui accident de cale ferată, impresionant prin faptul că e vorba de coliziunea dintre un tren şi un automobil — probabil primul accident de acest fel din ţara noastră — totul se proiectează pe fundalul amintirilor încă neşterse ale răscoalei din 1907 şi evocă situaţia generală a ţărănimii doljene din acea vreme. Dacă încercăm acum să sintetizăm cele de mai sus în cîteva constatări pertinente, trebuie să facem următoarele afirmaţii :

1. *Cîntecul lui Oroveanu* are la baza lui un eveniment real, petrecut la 20 iunie 1912, la bariera de la Circea, lîngă Craiova. Evenimentul a putut fi reconstituit pe baza presei contemporane, deci nu suscită nici cea mai mică îndoială ;

2. Povesteşte despre ciocnirea unui tren cu un automobil, eveniment impresionant la orice dată şi în orice loc şi cu atît mai mult la noi, ţinînd seama de raritatea automobilelor la acea dată şi de împrejurările speciale ale cazului respectiv ;

3. Întîmplarea atît de neobişnuită a aflat, ocazional, un versificator — poate în persoana poetului popular Radu de la Giubega, dar poate fi şi altul — în aşa fel încît a reuşit să devină cîntec păstrat pînă astăzi în repertoriul cîntăreţilor din judeţele Dolj şi Olt ;

4. La crearea cîntecului au mai contribuit doi factori importanţi : popularitatea ce s-a făcut în jurul catastrofei, care a avut ca eroi o sumă de importante personaje politice şi sociale ale vremii şi faptul că personajele angajate în naraţiune erau de notorietate generală în zonă, ca unele ce — într-un fel sau altul — erau legate de evenimentele din 1907 ;

5. Cel mai vechi text cunoscut, atribuit lui Radu de la Giubega, deşi lipsit de detalii sigure de culegere, este foarte aproape de versiunea zisă oficială a întîmplării, toate celelalte variante culese după 1960 se îndreaptă către relevarea adevăratelor sentimente nutrite în mediul ţărănesc faţă de personajul central al cîntecului care e transformat într-un fel de exponent al clasei sale ;

6. Utilizînd toată capacitatea de tipizare posibilă, cîntecul lui Oroveanu exprimă satisfacţia ţărănimii de a fi scăpat — prin acest accident considerat probabil drept o pedeapsă divină — de exploatarea moşierească la care fusese supusă pînă atunci ;

7. Supravieţuirea cîntecului se explică aşadar prin îndepărtarea de elementul aleatoriu şi prin puternica tendinţă de tipizare care — în mod

fatal — pune în ecuație artistică evenimentele din 1907 în perspectiva vieții de azi a țărănimii noastre;

8. Credem deci că am putut oferi noi date privind procesul de creație în folclor, care oscilează între realitate și ficțiune într-un fel cu totul aparte, și că am îmbogățit cunoașterea noastră privitoare la fenomenul atît de interesant al sublimării realității în artă.

NOTE

[1] *Mărturisiri literare*. Organizate de D. Caracostea. Ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu. București, 1971, 397 p. Au răspuns la anchetă: Octavian Goga, I. Al. Brătescu-Voinești, Cincinat Pavelescu, Jean Bart, Gala Galaction, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Ion Minulescu, Ion Agîrbiceanu, Liviu Rebreanu, N. Davidescu, Ion Pillat, Ion Barbu și George Bacovia.

[2] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză*. București, 1980, p. 173.

[3] Petru Caraman, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în „Anuarul Arhivei de folclor" 1 (1932), p. 53—105 și 2 (1933), p. 21—88.

[4] Ovidiu Bîrlea, *Procesul de creație al baladei populare române*, în „Revista fundațiilor" 8 (1941), p. 558—598.

[5] D. Jompan, *Cîntecul lui Mantu. Cîteva considerații asupra personajului care i-a dat naștere*, în „Orizont" 18 (1967), nr. 10, p. 78—85.

[6] C. Călin, *Contribuții la cercetarea „baladei" Iancu Muruz*, în „Revista de etnografie și folclor" 23 (1978), nr. 2, p. 153—160.

[7] Adrian Fochi, *Cum se naște un cîntec epic și avatarurile sale*, în „Anuarul ICED" 4 (1982), seria A, p. 107—123.

[8] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*. București, 1964, vol. I, p. 230.

[9] *Ibidem*, p. 99.

[10] *Ibidem*, p. 230.

[11] Cornelia Călin, *Ipoteză de clasificare a jurnalului oral*, în „Revista de etnografie și folclor" 28 (1983), nr. 1, p. 69.

[12] Al. I. Amzulescu, *Răscoala țăranilor din 1907, oglindită în cîntecul popular*, în „Revista de folclor" 2 (1957), nr. 1—2, p. 132—234, dă tot ceea ce se cunoaște despre personalitatea acestui creator; subliniază îndeosebi marea spontaneitate și verva sa poetică, ironia și umorul său, dar nu uită să amintească și accentele prea familiare care îl conduc la stîngăcii și la vulgaritate.

[13] Ion Nijloveanu, *Balade populare românești*. București, 1984, p. 27.

[14] Al. I. Amzulescu, *Răscoala țăranilor* ..., p. 134.

[15] Aurelian I. Popescu, *Cîntece bătrînești din Oltenia*. Craiova, 1970, vol. II, p. 401.

[16] Petru Caraman, *op. cit.*, p. 22.

[17] Marcel Locusteanu, Ilie Mitu, Aurelian I. Popescu, *Cîntec vechi din Oltenia*. Craiova, 1967, p. 219, din Coțofenii din Dos — Dolj.

[18] Aurelian I. Popescu, *op. cit.*, p. 404, din Drănic — Dolj.

[19] *Ibidem*, p. 411, din Panaghia — Dolj.

[20] *Ibidem*, p. 415, din Drăgoea — Dolj.

[21] *Ibidem*, p. 417, din Terpezița — Dolj.

[22] Ion Nijloveanu, *op. cit.*, București, 1984, p. 655, din Milcov — Olt.

[23] *Ibidem*, p. 657, din Slatina — Olt.

[24] Marcel Locusteanu și ceilalți, *op. cit.*, p. 222, din Șimnic — Dolj.

[25] M. Roller, *Marea răscoală a țăranilor din 1907*. București, 1967, p. 707—708.

[26] Aurelian I. Popescu, *op. cit.*, p. 403.

[27] Marcel Locusteanu și ceilalți, *op. cit.*, p. 222.

[28] Universul 30 (1912), nr. 170: „Se credea și de unii chiar s-a zis că bariera era pusă și că, în urma stăruințelor celor din automobil, a fost deschisă. Din cele arătate mai sus, se vede că această versiune a fost falsă".

[29] Aurelian I. Popescu, *op. cit.*, p. 406—407, din Mîrza — Dolj.

[30] V. Ion, *Răscoala țăranilor din 1907*. Documente din Arhiva Ministerului Justiției și a Ministerului Instrucțiunii și Cultelor, publicate de ..., București, 1948, vol. II, p. 455.

[31] M. Roller, *op. cit.*, p. 466.

CONTRIBUTION AU PROBLÈME DE LA GENÈSE DU CHANT ÉPIQUE : *LA CHANSON D'OROVEANU*

Résumé

Partant de la constatation que le processus de la création reste le problème essentiel d'une œuvre d'art, l'auteur essaye de dégager les principes qui régissent ce processus. Si pour la creation littéraire on a utilisé les données de la vie d'un auteur, quand il s'agit d'une création folklorique donc anonyme, on ne peut étudier que les circonstances de la création, les conditions de la naissance d'un tel sujet ou motif. Pour illustrer sa, thèse, l'auteur étudie la genèse d'un chant épique roumain de date récente, en comparant le contenu de ce chant avec des documents contemporains au fait raconté. Le chant présente un événement impressionnant (un accident qui eut lieu en 1912 et qui eut comme victime une personnalité politique du temps). En comparant le contenu de ce chant avec la presse du temps, l'auteur démontre que la première variante du chant reproduit exactement la situation concrète de l'accident, est donc réaliste au plus haut degré. Les variantes ultérieures, au nombre de neuf, ont renoncé aux détails réels, en essayant de trouver une justification générale de leur existence, en s'éloignant du fait particulier, elles présentent une stylisation profonde de la réalité. Ces variantes exploitent les réminiscences de la sanglante révolte de nos paysans de 1907, qui a connu un large et profond reflet dans notre folklore. L'auteur envisage ainsi trois règles expliquant la création de ce chant : 1. la production d'un événement impressionnant, 2. l'existence d'un homme doué de talent poétique, capable d'exprimer ses impressions et 3. une justification pour la survivance de la création. Une creation réunissant ces trois conditions entre dans le répertoire commun et s'y maintient ; autrement elle disparaît sans laisser aucune trace. Ce schéma s'applique, selon l'opinion de l'auteur, à toutes les créations épiques du folklore.

OBICEIURILE POPULARE – ACTE DE COMUNICARE

ALEXANDRU POPESCU

1.1. Stadiul actual al investigațiilor de cultură și civilizație populară se află sub imperiul necesității unei duble integrări: etnologice și antropologice.

Pe *plan etnologic*, este vorba de o integrare a propriului domeniu de cercetare, deziderat ce se poate realiza prin fundamentarea unei sistemici a culturii și civilizației populare, care presupune considerarea unitară a fondului de „texte, acte și fapte folclorice" [1] sau, pe alt plan, a modelelor de gîndire, afective și comportamentale [2].

Pe *plan antropologic*, procesul de integrare echivalează cu valorificarea aportului investigațiilor de cultură și civilizație populară în cadrul unei sistemici culturale generale, deci în perspectivă filozofică [3]. Și acest deziderat teoretic se poate realiza prin abordarea faptelor în cadrul unei teorii semiotice generale [4], deci ca acte de comunicare [5].

1.2. Pornită, în primul rînd, din necesități interne, această tendință este, într-o bună măsură, catalizată de orientări teoretice mai generale, care se afirmă nu numai în științele sociale și ale culturii, ci și în cele matematice, biologice etc., cum ar fi semantica, semiotica, teoria informației.

Platforma teoretică comună a acestora constă tocmai în interpretarea tuturor faptelor și actelor, *indiferent de natura lor materială sau spirituală*, într-o perspectivă sistemică, cu un grad mai mic sau mai mare de cuprindere, generalitate.

Dar cum caracteristica, condiția de bază a existenței oricărui sistem, constă în schimbările sale interne și externe, abordarea, analiza, calsificarea lor se pot realiza, îndeosebi, prin prisma teoriei comunicației, concepută ca proces de schimb substanțial / energetic și (sau) informațional. Așadar, în aspectul său cel mai general, procesul de comunicație reprezintă o deplasare a unei cantități de informații de la un element la altul, în cadrul aceluiași sistem, sau de la un sistem la altul.

Încă de la începuturile lor, teoria comunicației și cea a informației au afirmat prin opinii din cele mai autorizate, cum este aceea a lui Norbert Wiener, necesitatea de a interpreta în mod diferențiat procesul comunicațional, și anume sub forma triadei substanță/energie/informație, căreia alți teoreticieni i-au alăturat triada materie/mișcare/reflectare [6]. Reținem această specificare pentru că de înțelegerea ei depind posibilitățile de aplicare ale teoriei comunicației în cadrul diferitelor discipline, între care, așa cum vom avea ocazia să o constatăm, și etnologia.

1.3. Reiese așadar că aplicațiile teoriei comunicației în etnologie nu reprezintă o „modă metodologică", ci una din condițiile realizării unui deziderat teoretic resimțit în mod specific de această disciplină, din considerente interne de dezvoltare. Este vorba de conceperea, prin prisma acestei teorii și a altora cu un grad similar de generalitate (dintre care nu pierdem din vedere desigur nici structuralismul), a unei *sistemici a culturii populare*

și a tuturor domeniilor sale subiacente, deci și a obiceiurilor, însoțită, pe plan antropologic, de *adecvarea sa la o sistemică generală a culturii și civilizației.*

Subliniem, de la bun început, că nu dorim să pledăm conjunctural pentru ideea după care teoria comunicației reprezintă unicul mijloc sau cel optim pe calea dezideratului major amintit mai sus sau a rezolvării altor probleme teoretice. Teoria comunicației, ca și altele invocate aici, este menită să fundamenteze o perspectivă sistemică largă care să permită conlucrarea tuturor interpretărilor teoretice și a metodologiilor etnologice, afirmate sau nu.

2.1. În cuprinsul acestei secțiuni introductive, vom încerca să abordăm unele contribuții mai importante, să aducem în discuție acele *probleme generale care își găsesc implicații mai directe într-o posibilă interpretare comunicațională a culturii populare și, mai ales, a obiceiurilor.*

2.2. Unul dintre cei mai prestigioși promotori ai acestei orientări teoretice, D.H. Lasswell, consideră că principalele funcții ale procesului de comunicare în societate sînt : stabilirea și întreținerea relațiilor cu mediul înconjurător, asigurarea coeziunii sociale și transmiterea moștenirii culturale de la o generație la alta [7]. Pe această bază, apare evidentă corelația dintre „comunicarea simbolică" (categorie în care intră și obiceiurile populare) și structura social-economică, ea însăși rezultat al unor acte de comunicare [8]. Așadar, diferite componente ale culturii populare, dar mai ales obieceiurile, au funcția de a întreține prin comunicare anumite relații tradiționale, cele mai multe dintre ele cu rosturi practice [9].

Problema aplicațiilor teoriei comunicației în antropologie și etnologie capătă reale clarificări prin contribuția lui Claude Lévi-Strauss, care demonstrează că noțiunea de comunicare oferă un „concept unificator" pentru diferite direcții de cercetare [10].

În această perspectivă, s-a ajuns la elaborarea unor variate argumente privind necesitatea colaborării dintre antropologie—etnologie, semiotica generală și teoria producției [11].

Amintim ideea lui Mircea Eliade după care omul se află într-o continuă comunicare cu lumea exterioară pentru că folosește același limbaj : simbolul... [12].

În ceea ce privește răspîndirea căpătată de asemenea preocupări este semnificativ faptul că ele nu numai că au intrat în atenția unor specialiști din cei mai de seamă, ci au devenit și subiectul de dezbatere al unor manifestări științifice de prestigiu. De exemplu, participanții la cel de al XX-lea Congres al Societății de Etnografie din R. F. Germania (Weingarten, 1975) au subliniat că această disciplină este pe cale de a deveni o „știință a comunicării" („Kommunikationswissenschaft"). O idee care ne interesează în mod deosebit în demersul nostru teoretic este aceea exprimată de Ingeborg Weber-Kellermann la congres, după care întreaga desfășurare a obiceiurilor reprezintă un sistem structural ce poate fi analizat pe baza relațiilor sale sintagmatice și clasificat pe baza semnificațiilor sale asociative și paradigmatice.

Poate entuziasmul începuturilor explică și unele exagerări manifestate în sfera discuției care ne interesează, concretizate în idei conform cărora orice act de comunicare reprezintă o ceremonie sau că semiotica ar tinde să devină un substitut al antropologiei culturale [13]. Un exemplu de absolutizare a unor termeni sau trăsături specifice ale actului de comunicare în

diferitele sale ipostaze istorice considerăm că reprezintă, într-o oarecare măsură, și unele idei ale lui Mc. Luhan, exprimate în celebra sa *Galaxie Gutenberg*. Ne referim, de exemplu, la afirmația după care cultura tradițională ar reprezenta în exclusivitate un tip oral de cultură [14]; se știe însă că mijloacele comunicaționale la care apelează cultura populară, chiar dacă ar fi să ne referim doar la obiceiuri, sînt mult mai variate.

După cum reiese chiar și din acest restrîns excurs bibliografic, se impune tot mai pregnant opinia că atît dezvoltarea teoriei comunicației, cît și a etnologiei sînt, în bună măsură, condiționate de o conlucrare pe o platformă teoretică comună.

2.3. La impunerea unor asemenea idei cercetarea românească tinde să aducă o contribuție proprie. După părerea lui Mihai Pop, aplicarea teoriei comunicației poate conduce la un « dernier stade de regroupement des résultats des analyses, au détachement du système de la pensée populaire » [15].

În ultima perioadă, cercetarea românească manifestă un interes tot mai susținut pentru aplicațiile teoriei comunicației. În afara unor interpretări teoretice mai largi legate de orientarea care ne interesează, referitoare la folclor [16] sau la considerarea structural-semiotică a culturii populare materiale [17], principalele domenii asupra cărora s-au aplicat pînă în momentul de față, după cunoștința noastră, analize comunicaționale sînt : basmul fantastic [18], actul povestitului, în general [19], ceremonialul funebru [20], sistemica obiceiurilor de familie [21].

După părerea noastră, cercetările cu caracter general și concret privind aplicațiile teoriei comunicației în domeniul culturii populare românești și, în special, în cel al obiceiurilor nu au beneficiat de o preocupare prea susținută, deși ele ar putea aduce o reală contribuție în dezvoltarea teoriei etnologice și antropologice la noi în țară.

2.4. Un impuls pentru dezvoltarea unor asemenea preocupări îl poate constitui efortul depus de cercetarea românească din domeniul psiholingvisticii, de exemplu, în aplicarea creatoare a teoriei comunicației, mai ales că unele din rezultatele sale își găsesc valorificarea în investigarea culturii populare. Menționăm astfel opinia exprimată de specialiștii acestui domeniu după care comunicarea orală, deci și cea de factură tradițională, înțeleasă drept forma cea mai larg reprezentată, o adevărată „universalie" a comunicării umane, constituie, în primul rînd, o relație de natură socială. Funcțiile ei rezidă, între altele, în „rezolvarea de probleme de grup" prin structurarea unor raționamente adecvate la acest nivel, prin înlesnirea organizării diferitelor cadre sociale, circulația de informații etc. [22].

3.1. Din aceste considerații teoretice reținem, între altele, că procesul comunicării și în cadrul culturii populare nu poate fi redus doar la aspectele spirituale, ci îmbracă și forme economice și sociale. În ultimă instanță, *domeniile și formele comunicării în cadrul culturii și civilizației populare* corespund principalelor categorii ale procesului comunicațional, în general : schimb informațional/energetic/substanțial.

Această corespondență a fost explicitată în domeniul antropologic și etnologic de Claude Lévi-Strauss : „În orice societate, comunicația se efectuează cel puțin la trei niveluri : comunicația femeilor, comunicația bunurilor și serviciilor, comunicația mesajelor. În consecință, studiul sistemului de înrudire, al sistemului economic și al sistemului lingvistic prezintă anumite analogii. Toate trei țin de aceeași metodă ; ele diferă

numai prin nivelul strategic la care fiecare preferă să se situeze în cadrul unui univers comun". Alături de aceste analogii, antropologul francez trece în revistă și unele deosebiri, care țin, în ultimă instanță, de faptul că „ele nu sînt la aceeași scară" : „Cînd se trece de la căsătorie la limbaj, se merge de la o comunicare cu un ritm lent la alta cu ritm foarte rapid. Deosebirea este explicabilă : în căsătorie, obiectul și subiectul comunicării sînt aproape de aceeași natură (respectiv femei și bărbați), pe cînd în limbaj cel care vorbește nu se confundă niciodată cu cuvintele sale. Ne aflăm deci în prezența unei duble opoziții : persoană și simbol, valoare și semn. Înțelegem astfel mai bine poziția intermediară a schimburilor economice în raport cu celelalte două forme : bunurile și serviciile nu sînt persoane (ca femeile), dar, spre deosebire de foneme, ele sînt valori" [23].

3.2. În perspectiva acestor idei, dar și prin dezvoltarea unora dintre ele, vom încerca și noi să trecem în revistă corespondențele categoriale, cu trimiteri mai directe la realitățile culturii și civilizației populare românești :

1) *Comunicarea de bunuri și servicii.* La prima vedere, integrarea categoriei de bunuri, deci de mijloace și obiecte ale muncii, în circuitul comunicațional, pare relativ dificilă. Abordări structural-semiotice au demonstrat că „... analiza anume a obiectelor „culturii materiale" ca *semne* în termeni de metonimii/metafore nu este decît aplicarea particulară a unui principiu operativ utilizabil în ansamblul sferei culturii". Generalizarea conceptului de comunicare și la domeniul biologic, psihologic, economic se aplică și la studiul transferului de energie pe care îl reprezintă relația om-unealtă-produs. Reținem așadar ideile conform cărora tehnologia poate fi studiată ca formă a comunicării, dat fiind că „orice act efectoriu apare ca act de comunicare", de transfer [24].

Pe linia concretizării unor asemenea idei, vom arăta că actele de comunicare de bunuri și servicii implică, pe de o parte, relațiile dintre om și natură, concretizate, în primul rînd, în muncă și produsele sale. Pe de altă parte, această categorie include și relațiile, formele de organizare socială a muncii, schimburile de servicii dintre indivizi sau diferite grupe comunitare, familiale etc. Acest domeniu de comunicare a cunoscut în societatea tradițională românească o varietate de forme. Schimbul de natură productivă a fost complex reprezentat printr-o multitudine de ocupații tradiționale, diversificate de un mediu natural propice și variat. În ceea ce privește schimburile sociale, ele au fost catalizate de spiritul de solidaritate, de coordonare, întrajutorare în muncă, atît de propriu satelor românești, care, o îndelungată perioadă istorică, au cunoscut forme de organizare comunitare, obștești.

2) *Comunicarea de persoane.* Se realizează atît prin trecerea indivizilor dintr-un plan biologic în altul (deci nașterea), cît și de la un plan social-comunitar la altul (deci între diferite categorii de vîrstă, sociale, profesionale etc.). Fundamentarea teoretică a acestui domeniu s-a realizat în special prin ideile puse în circulație de Arnold van Gennep referitoare la așa-numitele „rituri de trecere". Asemenea idei nu exclud o abordare comunicațională, după cum au demonstrat-o chiar unele investigații românești referitoare la definirea procesului de trecere (conceput de gîndirea tradițională în forma ceremonialului) — mai ales prin înțelegerea acestuia „ca un amplu act de comunicare între grupul *noi* și grupul *ceilalți*", în cadrul căruia obiectul comunicării îl constituie una sau mai multe persoane [25].

O trăsătură specifică a comunităților tradiționale românești a constituit-o, între altele, structurarea lor pe baza „spiței de neam". În ciuda caracterului său bine determinat, aceasta nu a format un cadru comunitar și familial strict închis, ci avea tocmai rolul de a asigura, la diverse nivele sociale și de vîrstă, integrarea graduală a indivizilor. De aici prestigiul și funcțiile active ale instituțiilor familiale și comunitare tradiționale, cadre de inițiere și formative, adevărate „canale comunicaționale" ale fluxului de generații.

3) *Comunicarea de mesaje* îmbracă o multitudine de forme, de la cele informațional-gnoseologice la cele estetice, cristalizate mai mult sau mai puțin folcloric și ceremonial. Este vorba de o gamă de concretizări deosebit de largă care cuprinde, într-o enumerare fără pretenții de exhaustivitate, cunoștințele, credințele, deprinderile, normele, valorile etc. Față de unele precizări pe care le vom aduce în continuare, mai remarcăm acum continuitatea procesului de comunicare de mesaje informaționale și de alte naturi atît în timp (istoric) cît și în spațiu (zonal, național), atît între generații, cît și în interiorul acestora, ca o condiție a viețuirii și conviețuirii.

De altfel, trebuie subliniat că și în acest caz, actul comunicării se realizează atît în interiorul aceluiași interval de timp, cît și între mai multe straturi cronologice, deci trebuie investigat *atît într-o perspectivă sincronică, cît și diacronică*. În primul caz, se avea în vedere practicarea sa la un moment dat și de factori prezenți (aflați într-o relație sintagmatică, pentru a folosi terminologia structuralismului lingvistic), iar, în cel de al doilea, actul comunicării devine el însuși un moment înscris unei serii temporale, deci o trăsătură de unire între factorii prezenți și toți cei anteriori (relație paradigmatică) ca transmițători ai unei experiențe culturale comune.

Pentru că asupra diferitelor concretizări ale categoriei de „mesaj" în cadrul obiceiurilor populare vom mai reveni, acum vom remarca doar, la un nivel maxim de generalitate, că el se constituie sub forma unei cantități de informații, concretizate în *semne*, exprimabile prin intermediul unor variate *canale naturale* de comunicare. În ultimă instanță, aceste semne se constituie în „texte" (utilizăm accepțiunea semiotică a termenului), deci în serii cu o logică demonstrativă internă, în același timp, în mod accentuat *corelate printr-o concepție culturală, simbolică generală și finalitate comunicațională comune*.

3.3. După această succintă trecere în revistă a principalelor domenii și procese comunicaționale în cadrul culturii și civilizației populare, care oferă fondul aperceptiv de bază, „materia primă" pentru diferitele acte de această natură, vom propune *o definiție a obiceiurilor populare ca acte de comunicare*, aducînd în același timp în discuție *principalii parametri ai funcționării lor* într-o asemenea perspectivă.

4.1. O definire a obiceiurilor populare din perspectiva teoriei comunicării întîmpină serioase dificultăți datorită impreciziei care mai persistă în fixarea raporturilor dintre aceste *acte social-culturale* și alte categorii, cum ar fi „obișnuințele", „deprinderile", „normele" etc. În perspectiva pe care ne-am propus-o, o asemenea imprecizie echivalează cu nediferențierea obiceiurilor ca *acte de comunicare* de alte forme de comunicare, mai mult sau mai puțin structurate actanțial și instituțional, denumite, de specialiștii domeniului, de tipul „difuz", "face-to-face" etc.

4.2. Vom încerca mai întîi să fixăm *locul obiceiurilor în interiorul sau la intersecția unor sfere comunicaționale*. Astfel, dacă acceptăm delimitarea dintre „comunicarea prin contaminare" și cea „simbolică" [26], atunci

obiceiurile se înscriu, în mod evident, în cea mai mare parte a lor, în cea din urmă categorie.

Mai complicată este fixarea locului obiceiurilor față de categoriile de „Direktekommunikation" și „Massenkommunikation", utilizate în special de specialiștii din R. F. Germania. În ultimă instanță, va trebui probabil să acceptăm că, în forma lor originară, obiceiurile se află la intersecția celor două sfere, aparținînd, după părerea noastră, unei zone ce le intersectează pe cele amintite, pe care am putea-o denumi a „comunicării comunitare".

Pe linia definirii obiceiurilor ca acte de comunicare, cît și în ceea ce privește fixarea raporturilor lor cu alte categorii, cum ar fi cele de comportament, eveniment sau, pe alt plan, conceptele de credințe și mitice, subscriem opiniei după care specificul actului de comunicare prin obiceiuri constă în „actualizarea protocolară a unui mesaj, care determină integrarea destinatarului în nucleul evenimentului festiv și autorizează comportamentele specific rituale ale acestuia". Mesajul actualizat reprezintă „modelul unei realități complexe", care implică „o situație cotidiană, ceremonializată în contact cu evenimentul instituit", ca și „realitatea rituală, determinată de instituirea evenimentului ritual sub imperiul unui sistem de credințe sau concepte mitice" [27].

4.3. Dacă admitem că obiceiurile nu se confundă cu toate formele de comportament, ci se concretizează în acelea dintre ele care, din diferite motive istorico-culturale (pe care vom avea și noi ocazia să le trecem succint în revistă), au dobîndit un caracter ritualizat, „protocolar", ajungem în mod natural la concluzia că ele se diferențiază de alte forme de comunicare tocmai prin acest caracter ceremonializat. Așadar, într-o exprimare cu totul succintă, care desigur presupune și alte precizări, considerăm că *obiceiurile populare reprezintă acte de comunicare ceremonializată.*

Necesitatea de a marca solemn, de a statua ritual, de a ceremonializa, deci de a conferi un cadru special procesului de comunicare în anumite momente și împrejurări, este reclamată de însuși caracterul deosebit al acestor determinări evenimențiale. S-a demonstrat că obiceiurile „servesc înainte de toate omului să treacă anumite praguri ale existenței, să depășească situații liminale în care în chip fatal se poate găsi" [28], ca și faptul că „întreg sistemul de obiceiuri încifrează momente naturale cu o semnificație deosebită în desfășurarea vieții, care operează discontinuități ale timpului și spațiului, exprimate în „praguri". În cazul obiceiurilor legate de ciclul anual, „pragurile" sînt marcate de momente de schimbare ale anotimpurilor sau ale anului ... În cel de al doilea caz, adică al ciclului obiceiurilor de familie, conexiunile privesc dimensiunile existențiale ale insului și implicit ale grupului din care face parte" [29].

Discontinuitățile, perturbațiile comunicaționale sînt, în ultimă instanță, rezultatul unor imperfecțiuni, carențe ale modului de existență și productiv, explicabile istoricește, necesitînd o conlucrare colectivă în vederea înlăturării lor, finalitate căreia i se înscriu și obiceiurile populare.

Dar, care sînt în mod curent împrejurările și momentele deosebite în care se resimte nevoia unei comunicări potențate, ritualizate? Este vorba de o multitudine de situații, dintre care noi le vom aminti, cu titlu de exemple, pe cele mai semnificative. În primul rînd împrejurările în care, dintr-o serie de motive, doar treptat, istoricește elucidate și rezolvate, în mentalitatea populară se ajunge la o criză în relațiile/schimbul dintre

om și natură (de exemplu, condițiile climatice nefavorabile). Apoi erau momentele avînd o semnificație deosebită, mai ales augurală, în trecerea de la un an/anotimp la altul, de la o perioadă de activitate la alta. Pe de altă parte, interveneau și în relațiile dintre indivizi și grupuri momente deosebite, în funcție de desfășurarea procesului de muncă, care impuneau accentuarea, catalizarea schimbului reciproc de servicii/bunuri. În sfîrșit, este vorba de „pragurile existențiale", mai sus evocate, care se interpuneau în anumite etape ale biografiei personale sau sociale a indivizilor, prilejuind alte asemenea momente solemne ce trebuiau să aibă un caracter ritual pentru ca întreaga existență a lor și a comunităților cărora le aparțineau să se poată desfășura în continuare în condiții normale.

Nu putem însă afirma că obiceiurile populare aveau doar o funcție „de urgență", reparatorie, deci de a restabili fluxul comunicațional atunci cînd acesta era periclitat sau „scurtcircuitat". De fapt, *funcția principală a obiceiurilor populare era de a întreține sau cataliza procesele comunicaționale*, schimburile, trecerile și transmiterile care aveau loc în societatea tradițională.

4.4. În definirea și interpretarea obiceiurilor populare ca acte de comunicare, etnologia se poate folosi și de cîștigurile teoretice oferite de alte discipline, precum sociologia sau psiholingvistica, al cărei obiect principal îl constituie tocmai comunicarea ca o condiție vitală a oricărei interacțiuni sociale. Din punct de vedere psihologic, comunicarea este cu atît mai complexă cu cît indivizii implicați gîndesc în același univers simbolic. Dacă este să ne gîndim la universul mitic și la sistemul de norme etice, sociale, estetice elaborat istoricește în cadrul culturii populare, atunci putem înțelege și mai bine baza desfășurării procesului comunicațional prin obiceiuri. Performanțele grupului, adică eficiența activității practice și a interacțiunii sociale, depind, între altele, de eficiența comunicării, deci de stabilirea unor canale de comunicare și a unor modele de interacțiune între membrii grupului care să permită transmiterea rapidă și exactă a informației disponibile [30]. Obiceiurile populare s-au structurat istoricește tocmai ca asemenea "pattern", deci ca mecanisme comunicaționale, cărora utilizarea unei „sintaxe cu elemente mixte" le conferă nu numai o mare expresivitate stilistică, ci și o deosebită eficiență social-culturală.

5.1. În descrierea celorlalți parametri specifici ai obiceiurilor populare ca acte de comunicare, pornind de la schema de descriere a unor asemenea fenomene propusă de D. H. Lasswell (cine, cui, ce, prin ce canal, de ce, cu ce efect transmite), observăm că, dacă în ceea ce privește ceilalți termeni, deosebirile între diferite forme de comunicare sînt mai ales graduale, *obiceiurile populare se individualizează, în special, prin caracterul complex, sincretic al modalităților, canalelor de transmitere, ca și prin conținutul și forma codului.*

În perspectiva explicitării unora din termenii de mai sus se ridică între altele problema cauzelor constituirii unui asemenea limbaj sincretic. După părerea noastră, ele se raportează la necesitatea de sporire a puterii de impact, a eficienței actului de comunicare în anumite împrejurări, mai sus amintite. Originar, la nivelul riturilor, a fost probabil vorba de o modalitate de activizare mai rapidă și cît mai profundă a diferitelor forțe magice, destinate să recepționeze mesajul, de fapt, exprimarea dezideratelor, nevoilor concrete ale emițătorilor sau ale grupului de referință. Pe măsură ce procesul de deritualizare avansează, trec pe prim plan conside-

rentele legate de sporirea impactului, a influenţării etice şi sociale realizate de obiceiuri.

Principalele canale, forme de expresie la care apelează obiceiurile se constituie în registru kinetic, al acţiunii (gestică —pantomimă, coregrafie), auditiv (text literar, muzică) şi vizual (recuzită, îmbrăcăminte etc.). Desigur, aceste canale nu intră în funcţiune în cazul fiecărui obicei, gradul lor de conlucrare fiind în funcţie de complexitatea mesajului.

Caracterul sincretic al obiceiurilor populare îşi are şi alte motive (polifuncţionalitatea, aportul diferitelor etape de evoluţie etc.), dar, în general, se poate afirma că trăsătura specifică a obiceiurilor populare din punctul de vedere care ne interesează constă tocmai în *strategia de comunicare complexă*, în utilizarea unui limbaj cultural variat, adaptat unei „reprezentări ceremoniale" a actului de comunicare.

6.1. Trecînd în revistă principalele criterii de definire a obiceiurilor populare ca acte de comunicare ne mai rămîne să completăm discuţia cu *problema finalităţii, scopului transmiterii*. Am amintit condiţionările magice, etice, sociale, estetice care contribuie la declanşarea mecanismului obiceiurilor ca acte de comunicare. Aceste condiţionări sînt însă, la rîndul lor, determinate istoriceşte şi atunci se naşte întrebarea dacă ele mai sînt suficiente pentru a asigura viabilitatea, am spune chiar, utilitatea, actualitatea obiceiurilor populare.

6.2. Tocmai datorită faptului că obiceiurile populare, deşi acte bine individualizate, nu se rup de mecanismul social, creator şi comunicator de cultură, ci reprezintă secvenţe, momente cu pondere specială ale funcţionării acestuia, ele s-au încadrat evoluţiei generale, mutaţiilor intervenite în nivelul de cunoştinţe, în mentalitatea populară. O asemenea interpretare, care se mai cere desigur nuanţată, ne face să evităm impresia superficială după care obiceiurile reprezintă doar acte de comunicare stereotipă, repetate la infinit, fără ca fiecare actualizare a lor să aducă vreo modificare a unui mesaj „imuabil". Abordarea obiceiurilor prin prisma teoriei comunicaţiei dezvoltă unele idei privind caracterul evolutiv al acestor fenomene aducînd, în plus, o clarificare a lor.

Astfel analizate, obiceiurile ni se relevă ca „sisteme deschise", apte de a înregistra şi chiar amplifica impulsurile macrosistemului social-cultural. În acelaşi timp, ele reprezintă mecanisme de actualizare ceremonializată, deci de potenţare prin comunicare culturală complexă atît a semnificaţiilor tradiţionale, cît şi a celor nou dobîndite ale mesajelor sociale, ca rezultat, în ultimă instanţă, al îmbogăţirii şi diversificării procesuale a experienţei de viaţă a actanţilor-emiţători, receptori de diferite categorii.

6.3. Deşi sîntem încă departe de a cunoaşte în mod specific mecanismul codării (la nivelul emiţătorilor) şi decodării (la nivelul receptorilor) în cadrul obiceiurilor populare, problema a înregistrat unele clarificări mai ales datorită unor investigaţii privitoare la procesul de comunicare.

În general, este acceptată ideea că în cazul anumitor fenomene de comunicare de tip tradiţional, mai ales al acelora al căror mesaj îşi păstrează actualitatea, receptorul are posibilitatea nu numai de a prelua informaţia, ci chiar de a potenţa, dezvolta, re-crea. Astfel, analiza fenomenului povestitului a arătat că există mai multe tipuri de decodificare (definite prin compararea „semnificaţiei intenţionale" cu aceea „finală"), între care, alături de decodarea „exactă", şi cea „amplificatoare" [31].

Revenind la dubla perspectivă sincronic-diacronică, pe care am considerat-o necesară în interpretarea obiceiurilor populare ca acte de comunicare, trebuie subliniat că modificarea treptată a mesajului pe linia decantării, eliminării unor componente ale sale şi a amplificării, adăugării altora pe baza transformărilor intervenite în mentalitatea, nivelul de cunoştinţe, preferinţele estetice etc. se realizează tocmai la incidenţa celor două planuri. Desigur operaţiile de *re-interpretare a mesajului*, care stau la baza procesului amintit, nu au loc în cazul obiceiurilor populare, manifestînd totuşi un grad destul de ridicat de constanţă, dar nu de imuabilitate, în mod obligatoriu la fiecare nivel temporal, ci prin acumulări subtile, conjugate, produse în profunzimea evoluţiei lor.

Fără îndoială, în condiţiile vieţii contemporane s-au produs o serie de mutaţii care au dus la dispariţia unor obiceiuri (mai ales a acelora care şi-au pierdut funcţia de comunicare culturală şi socială), dar nu şi la ruperea, izolarea acelora care şi-au păstrat actualitatea faţă de fluxul comunicaţional general. Au loc de asemenea fenomene care, studiate şi prin prisma teoriei comunicaţiei, ne-ar putea da unele indicaţii, sugestii privind evoluţia viitoare a obiceiurilor, mai ales pe linia accentuării componentelor etice, estetice, sociale ale mesajului, ca şi a interferenţei tot mai intense dintre obiceiuri şi alte forme de comunicare, în special cu cele de tipul mass-media. Aceste implicaţii şi multe altele pe care nu le-am putut aminti într-o primă tentativă de caracterizare a obiceiurilor populare, cum este cea de faţă, se mai cer desigur aprofundate. Considerăm însă că, într-o definiţie cuprinzătoare a obiceiurilor populare în perspectiva propusă, nu poate să lipsească considerarea lor ca *mecanisme de conservare şi proliferare culturală, precum şi ca acte de creaţie în/prin comunicare.*

NOTE

[1] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1976, p. 113.

[2] Tiberiu Graur, *Sistemica culturii populare*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", vol. IX, 1977, p. 407—415.

[3] Alexandru Popescu, *Perspective antropologice în cercetarea culturii şi civilizaţiei populare*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 15 (1970), nr. 1, p. 73—74.

[4] Tiberiu Graur, *Schimbări structurale şi funcţionale în sistemul obiceiurilor de familie*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", vol. X, 1978, p. 431—435.

[5] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 114.

[6] Cf. *Dicţionar filozofic*, Bucureşti, Editura Politică, 1978, art. *Comunicare* şi Paul Popescu-Neveanu, *Dicţionar de psihologie*, Bucureşti, Editura Albatros, 1978, art. *Comunicaţie*.

[7] D. H. Lasswell, *The Structure and Function of Communication in Society*, 1966, p. 112 şi urm.

[8] Edmund Leach, *Culture and Communication*, Cambridge University Press, 1977, p. 123.

[9] Dan Ben-Amos, *Folklore Genres*, 1976, p. 12.

[10] Claude Lévi-Strauss, *Antropologie structurală*, Bucureşti, Editura Politică, 1978, p. 360.

[11] Julia Kristeva, *Le geste-poétique ou communication ?*, în *Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 12 şi urm.

[12] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 134.

[13] Maria Carpov, *Introducere în semiologia literaturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 78—88.

[14] Marshall Mc. Luhan, *Galaxia Gutenberg*, Bucureşti, Editura Politică, 1975, p. 187.

[15] Mihai Pop, *Le fait folklorique, acte de communication*, în „Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae", tomus XIX, Budapest, 1970, p. 219—223.

[16] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 29.

[17] Radu Niculescu, *Repere ale unei teorii structural-semiotice a culturii populare materiale*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom 18 (1973), nr. 1, p. 123.

[18] Ligia Georgescu, *Povestitul — act de comunicare*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 21 (1976), nr. 1.

[19] Ion Cuceu, *Fenomenul povestitului. Coordonate sociale*, în „Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", vol. IX, 1977.

[20] Stanca Fotino, Irina Nicolau, *Dinamica relației individ — grup. Repere pentru o teorie generală a ceremonialului*, în „Revista de etnografie și folclor", tom 23 (1978), nr. 1.

[21] Tiberiu Graur, *op. cit.*, p. 123.

[22] Tatiana Slama-Cazacu, *Cercetări asupra comunicării*, București, Editura Academiei R. S. România, 1973, p. 27.

[23] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 360—361.

[24] Radu Niculescu, *op. cit.*, p. 14 și 18.

[25] Stanca Fotino, Irina Nicolau, *op. cit.*, p. 96—97.

[26] René Berger, *Mutația semnelor*, București, Editura Meridiane, 1978, p. 278.

[27] Mihai Pop, *op. cit.*, p. 4.

[28] Mihai Pop, Pavel Ruxăndoiu, *op. cit.*, p. 130—133.

[29] Tiberiu Graur, *op. cit.*, p. 431—432.

[30] A. Perju-Liiceanu, *Aspecte ale comunicării în rezolvarea problemelor de grup*, în „Cercetări asupra comunicării". București, Editura Științifică, 1973, p. 245—246.

[31] Ion Cuceu, *op. cit.*, p. 106.

LES COUTUMES POPULAIRES — FAITS DE COMMUNICATION

Résumé

L'établissement d'une systématique des coutumes populaires par l'application de la théorie de la communication ainsi que d'autres méthodes récentes contribue à intégrer dans une perspective anthropologique les divers secteurs de la culture et de la civilisation populaires aussi bien que l'ethnologie dans son ensemble. Les recherches entreprises jusqu'à cette heure ont abouti à la conclusion que le développement ultérieur de la théorie de la communication et de l'ethnologie dépend, entre autres facteurs, de leur collaboration.

À partir des prémisses d'ordre général fournies par la théorie de la communication — prémisses reprises et amplifiées par certains anthropologues et ethnologues —, à savoir que les processus de communication se situent et se réalisent à divers niveaux (substance/énergie/information), l'auteur passe en revue leurs manifestations dans le domaine de la culture et de la civilisation populaires à travers les formes variées de la communication des biens et des services/personnes/messages. C'est la base sur laquelle s'établit la définition des coutumes populaires comme faits d'une communication cérémonielle, dont la fonction fondamentale est d'entretenir et de renforcer le processus de la communication traditionnelle à certains moments de son déroulement. Une particularité des coutumes populaires, considérées comme faits de communication consiste dans le caractère complexe, synchrétique des modes, des canaux de transmission. L'auteur souligne également le fait que les coutumes populaires représentent non seulement des mécanismes de stockage et de transmission de la culture, mais aussi des faits de création dans/par la communication. En prenant pour point de départ une systématique de ce genre, l'auteur propose une classification ainsi que certains modèles de type communicationnel des coutumes populaires, mis à l'œuvre dans la transmission des messages (1), l'échange des biens/actions (2) et le passage des personnes (3).

ÎNSCRIEREA DESTINELOR. MARGINALII LA UNELE OBICEIURI ȘI RITURI TRADIȚIONALE

PAUL SIMIONESCU

Obiceiurile tradiționale și implicit riturile proteguitoare începutului de viață, denumite generic obiceiuri și rituri de naștere, așa cum se regăseau (unele dintre ele se regăsesc și astăzi încă, sub forma unor reminiscențe) în experiența seculară a obștilor sătești, deschid, în mod firesc, prin însăși deprinderea lor, transmisă din generație în generație, întregul complex ceremonial ce însoțea sau însoțește încă fiecare ins în parte de-a lungul întregii sale existențe.

Prin acest fapt, de a fi deschizătoare drumului vieții, se conferă obiceiurilor, credințelor și riturilor implicate momentului nașterii un loc aparte, esențial diferențiat în economia și structura desfășurată în timp a întregului ciclu de obiceiuri, credințe și rituri care privesc omul în condiția lui existențială. În mentalitatea arhaic-tradițională, de la noi sau de aiurea, nașterea oricărui om — de oriunde și de oricînd — reedita în parte, la un anumit moment și într-un anume loc determinat, nașterea omului însuși (a omului în sine, ca entitate și valoare absolută), căci prin fiecare — deci și prin el — se regăsea și se reoglindea întregul univers.

În mentalitatea arhaic-tradițională fiecare nouă naștere circumscrie temporar trecerea ciclică din preexistență în ființare și prin ființare în moarte. Orice nouă naștere este chemată să mărturisească ceva despre omul privit ca entitate în sine — omul universal — prin care, de fiecare dată, se împlinesc în fragmente de timp rosturile și rînduielile mai adînci ale întregii existențe. O atare cuprindere și definire a realității umane se descifrează ușor din înțelegerea fundamentării teoretice, profund antropocentrică, a tuturor obiceiurilor, credințelor și riturilor tradiționale, cu deosebire regăsită în cele impuse de ciclul vieții — naștere, nuntire și moarte.

Obiceiurile și riturile convergente momentelor nașterii, așa cum se cunosc în comunitățile tradiționale românești (ca de altfel așa cum se cunosc și în marea majoritate a comunităților arhaice) cer — prin propria lor ideație — ca primirea noului născut, în familie și, prin familie, în grupul social lărgit, să fie înțeleasă prin cele trei ipostaze care în fapt îl și definesc : ca realitate ontologică — cu vocația transcendenței —, ca destin individual (cele bune și cele rele ale lumii de aici) și ca ființă ce aparține implacabil unui anume grup social (de familie, de obște). Firește, aceste trei determinante sub care se înscrie orice nouă naștere sînt atît de corelat implicate încît înțelegerea lor nu se poate face decît cu oarecare greutate, prin referiri simplificate doar la una sau alta din ipostazele considerate singularizat. Obiceiurile și riturile tradiționale la care ne referim, chiar atunci cînd privesc intenționat spre o anume realitate (din cele trei), ca — această realitate și calitate (de ființă a destinului individual, de exemplu) — le pre-

nslpune, le subînțelege și pe celelalte două. Altfel spus, nu poți avea o reală ființare în sine diferențiată ontologic fără a avea un destin propriu, relevat în timp; după cum nu te poți regăsi într-o anumită soartă fără să ai un anume statut social (din această familie, din acest neam, din această obște).

Primul strigăt al noului născut nu conferea acestuia personalitate proprie (în sensul recunoașterii sale ca prezență vie și activă în mijlocul familiei și, implicit, în mijlocul comunității de viață lărgită, satul), nici în obștile de viață ale romanilor de odinioară și nici în obștile de viață românești din trecut. Ca totul să fie în acord cu tradițiile locului, trebuia împlinit un anume gest ritual sau, mai exact, un grupaj de gesturi rituale al căror simbolism nu era și nu este greu de dedus. Primul strigăt al noului născut era interceptat doar ca un semn venit din partea unui pretendent la viață și nu din partea unei ființe propriu-zise, vii, cu destin propriu și asimilat grupului social respectiv, de familie sau de obște de sat. Ca totul să fie împlinit, trebuia (aceste gesturi rituale se împlineau și la romani, și la români) ca tatăl *(pater familias)* să primească, ridicînd de pe pămînt, copilul. La romani — pentru a avea imaginea exactă a gesturilor care se împlineau — copilul era așezat la picioarele părintelui său; iar el, ridicîndu-l în brațele sale, arăta că noul născut era primit printre ai săi *(tollere, suscipere)*. În unele sate românești cu viață tradițională regăsită pînă în apropierea anilor noștri, copilul era ridicat de pe pămînt de către moașă și, înainte de a fi dat tatălui, se înfășura în cămașa de nuntă a acestuia (paternitatea era astfel conferită și recunoscută).

Gestul ritual prin care noul născut își regăsea rostul firesc în restrînsa comunitate de familie și, prin intermediul ei, tot atît de firesc, în grupul social al obștii nu forma decît începutul unei adevărate serii de rituri care trebuiau oricum împlinite, atît la romani cît și — mai tîrziu — la unii dintre locuitorii satelor de pe meleagurile noastre.

Statutul social trebuia deci completat. Alte numeroase rituri, anume rînduite, veneau să mărturisească despre momentul înscrierii destinului, iar prin intermediul acestei alegeri sau predestinări se releva, în mod firesc, valoarea absolută a fiecărui om în parte (prin care, fie se împlinea, fie se înfrîngea destinul). Se descifrează cu ușurință, în această concepție de veche tradiție a romanilor, mai întîi, regăsită și la noi, mai apoi, coloratura valorică pe care omul ca microcosmos o purta prin el însuși (ca ființă așezată în „răscruce"). Dacă trebuia să se supună sorții, el devenea asemănător, într-un anume sens spus, zeilor, căci nici ei nu puteau schimba din cele înscrise cîndva; dacă el, omul, avea putință să schimbe cît de puțin propriul său destin, el devenea mai presus decît zeii, căci oricum ei nu puteau s-o facă. Dacă înscrisul era acceptat, omul purta în el curajul prometeic de a înfrunta; dacă înscrisul putea fi schimbat, omul purta, de bună seamă, curajul titanilor care îndrăzniseră cîndva să se lupte cu zeii. Dialectica aceasta, de a fi și de a nu fi propriul tău creator, starea aceasta de tensiune permanentă de a încerca destinul, pe de o parte, de a accepta destinul, pe de altă parte, formează însăși tensiunea tuturor acestor rituri și obiceiuri calcate pe primul timp al existenței.

La romani (ca și la români de altfel — într-un alt context mitologic), într-una din zilele următoare nașterii, numită *lustricus dies*, copilul trebuia purificat prin ablațiune solemnă. Era și ziua în care noul născut primea cognomenul său *(officia nominalium, dierum)*; era totodată ziua în care și prin care se fixa și implacabilul destin — *fata scribunda*.

Din seria riturilor străvechi care consfinţeau în tradiţia satelor româneşti (multe se regăsesc în forme şi expresii, mai mult sau mai puţin degradate, şi astăzi) trecerea unui anume prag existenţial (ele trebuiau considerate în primul rînd ca rituri de trecere), profund implicate ideii înscrierii destinului, două anume se detaşează, aproape generalizat, obsesiv : riturile primei scalde şi riturile ursirii. Scenariile celor două „experienţe şi trăiri" magico-tradiţionale, aşa cum se descifrau în trecut şi aşa cum se regăsesc, în anume forme şi expresii, mai mult sau mai puţin refăcute, readaptate ludic şi astăzi (scenarii de altfel bine cunoscute, din cercetări mai vechi sau mai noi) [1] mărturiseau, prin propriul lor conţinut, acelaşi lucru : schimbarea stării, nu numai a stării sociale — de asimilare, de receptare într-o anume structură sociofamilială —, ci a unei stări calitativ deosebite, cu statut ontologic înnoit. Riturile mărturiseau, altfel spus, despre o trecere rectilinie, dar progresivă, de la o modalitate existenţială la alta, ca orice rit de trecere — spre deosebire de ceea ce s-a numit, prin comparaţie, progresivitatea ciclică, regăsită în ceremonialele specifice obiceiurilor şi practicilor tradiţionale de peste an [2].

De cele mai multe ori, riturile şi practicile marginale primei scalde au fost însă considerate — la noi şi aiurea — într-un fel sau altul, fie direct, fie indirect, ca impuse de ideea beneficităţii gesturilor, de ideea exorcismelor. Exorcismul, îndepărtarea răului real şi posibil sau implicat, a răului în sine, nu imaginat sau aluziv, ci chiar a răului substanţializat, era însă doar secundar, adiacent practicilor împlinite. Scopul întregului ritual, privit şi înţeles în conţinutul său ideativ, ca şi în cazul ritualului desfăşurat, de ursită, era, în primul rînd, de a facilita depăşirea unui anume prag existenţial, a unei anumite limite existenţiale. De aceea, toate aceste rituri trebuie înţelese, cu precădere, ca rituri de trecere. Înscrierea destinelor — şi într-un caz, şi în altul — releva, mai ales, ideea de schimbare fundamentală, de trecere prin împlinire — spre alt palier existenţial —, cu alte cuvinte, de acceptare a existenţei în una sau alta din posibilităţile ei de manifestare. Riturile acestea de trecere dinspre profan spre sacru mărturiseau totodată şi despre o primă posibilă corelare a existenţei celui nou născut cu o anume sau cu anume forţe transcendente, înscrierea destinelor însemnînd acceptarea sau respingerea vieţii. Viaţa devenea posibilă tocmai prin acceptarea şi împlinirea destinului.

Exorcismul primei scalde se fundamenta desigur pe ideea atît de răspîndită a „trăirilor şi experienţelor tradiţionale", după care apa în semnificaţia ei benefică era considerată — în atari rituri şi practici, ca de altfel şi în altele asemănătoare — ca matricea formativă a tuturor posibilităţilor. Ea simboliza, în esenţă, prezenţa în fapt a totalităţii virtuţilor ce se voiau asimilate. Prin abluţiune (prin abluţiunea noului născut) fiinţa revenea înnoită, purificată, regenerată; fiinţei revenite i se „propunea" o nouă şi mai deplină existenţă..

« L'immersion dans l'eau symbolise la régression dans le préformel, la régénération totale, la nouvelle naissance, car une immersion équivaut à une dissolution des formes, à une réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence ... L'eau confère une nouvelle naissance... »[3].

Dacă ritul primei scalde era profilactic, prin funcţia sa de exorcism, el era totodată — dacă nu în primul rînd — expresie a schimbării de sens existenţial. Pînă la împlinirea lui existenţa era doar virtuală, îngăduită, îngrădită de o seamă de posibilităţi; din acel moment însă, din momentul

împlinirii ritului ca atare, existența devenea opțiune, ea devenea într-un fel sau altul. Destinul înscria sensul existenței.

Ritul primei scalde se regăsește — în anume formulări specifice — pînă în preajma zilelor noastre și prin alte părți ale continentului european (ca să ne oprim la acest punct orientativ de referință); nicăieri practicile rituale nu s-au desfășurat și nu se desfășoară, așa cum rezultă din atîtea mărturii subsumate în manuale și monografii, cu atîta minuție, cu o recuzită atît de bogată și semnificativă ca în spațiul culturii tradiționale românești[4]. Nu numai atît: nicăieri ca în spațiul culturii tradiționale românești nu se întrevede atît de clarificat — prin împlinirea ritului — intenționalitatea de a asimila pentru noul născut o nouă existență prin acceptarea destinului ce se înscrie numai atunci. Natura apei folosite (apă obișnuită, apă neîncepută, apă descîntată), obiectele rituale folosite, fiecare exprimînd, în parte, o anume calitate fizică sau morală dorită, cerută ca atare, practicile de după abluțiunea propriu-zisă (prin folosirea într-un anume chip a apei), toate acestea și altele sînt mărturii peremptorii ale unor tradiții mai ferite în timp de dezagregarea ludică. Practicile rituale, credințele, credințele și obiceiul în genere, așa cum se regăsesc încă la noi, devin *ipso facto* — prin conservatorismul unei anume societăți rurale, mai ocolită, pînă în contemporaneitate, de anume înnoiri — exemplificări și referințe de excepție.

În înțelesul mai adîncit al tradițiilor și obiceiurilor populare, nașterea nu trebuie identificată cu procesul normal, desfășurat ca atare, într-un anume moment dat; dimpotrivă, dintr-o astfel de perspectivă, ea se delimitează ca un proces pe etape, consumat pe un mult mai larg interval de timp decît acela recunoscut îndeobște. În acest răstimp, numit generic naștere (obiceiuri de naștere), se petrec mult mai multe gesturi, acte, împliniri, rituri, fiecare purtînd, prin sine, o anume semnificație ce se înscrie în final într-o anume codificare logică, profund coerentă și analizabilă. În acest sens se poate vorbi de ceremonialul nașterii sau de ceremonialul legat sau implicat momentului nașterii (tot așa cum se poate vorbi — în aceeași structură logică — de ceremonialul sau obiceiurile nunții și de ceremonialul sau obiceiurile morții).

Femeia care se pregătea să nască era așezată pe pămînt[5], ca semn al recunoașterii și regăsirii acelui principiu generator de fecunditate, reprezentat de însăși fecunditatea agrară sau vegetală. Femeia devenea, prin simplă contiguitate, purtătoarea acestei forțe-principiu, identificabilă forței-principiu însufletitoare a întregului cosmos. Așezată pe pămînt, ea se identifica pămîntului dătător de viață și putere (se identifica pămîntului mamă — *Mater tellus*), după cum același pămînt rechema la sine cînd ciclul vieții se încheia (fiindcă pămîntul era acela care dezlega mai ușor de forma existenței pasagere de aici). După nașterea propriu-zisă, copilul, la rîndul lui, era așezat, întocmai unei ofrande, pe pămînt. După aceleași tradiții ale locului — despre care mai putem afla cîte ceva și astăzi — după naștere, femeia și copilul trebuiau ținuți, în continuare, timp de trei zile și trei nopți pe pămînt, pînă în seara sau în noaptea primirii ursitoarelor (cu alte cuvinte, pînă în seara sau noaptea înscrierii destinului propriu). Principiul vieții se împlinea prin destin, iar înscrierea destinului însemna în fapt chiar acceptarea vieții.

Pînă în ziua primei scalde noul născut continua să trăiască sub apăsarea unui pericol, mai mult sau mai puțin iminent[6]. Răstimpul de pînă în ziua împlinirii acestui ritual nu trebuia privit, după tradiția locului, ca

răstimp uniform, ca un răstimp oarecare, ci ca un răstimp diferențiat calitativ — ca răstimp al spaimei (noul născut avea, dintr-o atare perspectivă de înțelegere, o condiție existențială incertă, ambiguă, cu deosebire vulnerabilă oricăror intervenții malefice, intervenții ce se manifestau întotdeauna din afara grupului social și care amenințau să devină oricînd tot atît de apăsătoare și nocive pentru întregul grup social). Era un răstimp al spaimei, deoarece pînă la împlinirea riturilor (a riturilor care implicau destinul, cu alte cuvinte a riturilor prin care viața însăși se descifra în esența ei), riscurile și amenințările revărsate asupra noului născut păreau a fi imense. În acest răstimp al nesiguranței, al stărilor incerte, răul (ca entitate în sine, ca realitate ontologică) devenea posibil în lume. Infuzarea și prezența lui în lume se făceau, după aceste credințe și mitologii arhaice, prin înlocuirea noului născut (iar înlocuirea însemna adeseori chiar uciderea, sacrificarea noului născut). După tradiția și mitologia locului (păstrată în parte, în anume zone, pînă în preajma zilelor noastre), noul născut putea fi schimbat sau ucis. Credința în schimbarea copilului de către o anume ființă a răului, pe care oamenii o numeau pe alocuri Samca, avea în principal două consecințe pentru întreaga comunitate de viață : pe de o parte, coborîrea între oameni a unor ființe monstruoase, iar pe de altă parte, scoaterea din chiar începutul ciclului vieții a unor ființe umane. Privite și înțelese din aproape, toate acestea însemnau, în fond, manifestarea urii îndreptate împotriva vieții și a omului în genere. Negarea vieții însemna în mod firesc împingerea întregii creații spre condiția și starea inițială (de dinainte de creație), spre starea haosului primordial. Fiecare nou născut putea deveni, pînă în ziua hotărîrii și alegerii destinului, un intermediar al coborîrii răului în lume. Adeseori însă noul născut nu era schimbat (schimbarea presupunea doar pătrunderea — pe o cale indirectă, prin felonie — a monstruosului, hibridului, nefirescului în lume) ; **el** — noul născut — era de-a dreptul ucis (prin atari întîmplări răul, monstruosul, hibridul devenea copleșitor ; viața însăși, în esența ei, era negată, anulată) În conștiința comunităților arhaice moartea unui copil părea de neînțeles (doar destinul nu hotărîse, încă, nici măcar nu fusese invocat pentru o atare alegere), părea izbitoare prin nedreptatea ei, părea profund nefirească, fiind ieșită de sub legile creației cosmice. Moartea ca o ipostază posibilă a oricărei ființări trebuia să succeadă firesc vieții — ca toate cele care erau de mult înscrise sau prestabilite prin ordinea lucrurilor.

Nedesăvîrșirea ciclului vieții și, implicit, nesăvîrșirea în timpul ei a tuturor riturilor care se impuneau în mod firesc produceau anume consecințe și pentru cei în cauză (pentru noii născuți care treceau pragul vieții înainte de soroc, înainte de vreme, înaintea oricărei împliniri) și pentru cei din preajma lor, strînși în grupul de familie sau în grupul obștei sătești. Copiii care mureau înainte de vreme — înainte chiar de sorocirea destinului (astăzi înainte de botez) erau cei care, după credințele locului și în mentalitatea tradițiilor și teologiilor populare, se întorceau printre cei vii ca ființe malefice (ca moroi). Transformarea noului născut (prin moarte) în moroi făcea posibilă apariția în fapt, printre cei ai locului, a unor ființe infernale, demonice. Această realitate insolită, tulburătoare, putea pătrunde în viața obștii, ce e drept, și prin schimbarea și înlocuirea noului născut, prin progenitura unei ființe infernale, progenitură născută o dată cu copilul pe care urma să-l înlocuiască. Deosebirea era însă substanțială : copiii schimbați puteau fi oricînd regăsiți și readuși la starea lor firească prin anume acte sau ritualuri magice. O astfel de stare critică era, în

fapt, depășită. Prin intermediul unor acte magice, moartea și viața redeveneau ceea ce ele în mod firesc, după tradițiile și obiceiurile populare, trebuiau să fie și să rămînă. Moartea trebuia să urmeze vieții, iar viața se cuvenea să fie împlinită. Revenirea la condiția firească (așa cum se contura această condiție în tradiția teologiilor populare de la noi) presupunea o anume intervenție magică prin cuvînt și gest — prin puterea împlinirii actului și, totodată, prin puterea rostirii cuvîntului. În acest sens și cu această semnificație trebuie înțeles, de pildă, gestul stropirii cu apă și cuvîntul sau cuvintele prin care se atribuia un nume noului născut, mort înainte de vreme (mort înaintea împlinirii riturilor care consacrau prin acceptarea și alegerea destinului). Numai prin acest gest și numai prin aceste cuvinte noul născut putea trece firesc în moarte.

În cîmpul de intervenții magice (prin acte și prin cuvinte), noul născut se afla întotdeauna într-o anume condiție pasivă ; el nu putea opune nimic pentru propria sa apărare, beneficiind doar de actele rituale — de tip magic — întreprinse pentru propria-i ocrotire de cei din jur (în primul rînd de cei apropiați din familie). Din repertoriul actelor magice, de protecție sau ocrotire — în sensul celor remarcate mai sus — se disting, bine conturate, două categorii : o categorie cu caracter strict preventiv (de obicei diferite interdicții, cum ar fi, de pildă : interdicția de a scoate copilul din casă, interdicția de a-l lăsa singur în casă sau interdicția de a ține încăperea noului născut în întuneric și multe altele) și o categorie de acte sau acțiuni propriu-zise prin care se intervine într-un anume fel (cum ar fi, de pildă, cele care privesc îndepărtarea sau anihilarea directă a răului manifestat). Respectarea tuturor acestor prescripții ar trebui să ducă la menținerea unor condiții normale de supraviețuire și, implicit, la preîntîmpinarea oricărei manifestări a răului (privit în toate aceste tradiții și teologii populare ca entitate și expresie ontologică în sine). Cînd răul se manifestă totuși, el rezultă în mod evident, după logica internă a acestor explicații, fie din încălcarea interdicțiilor bine cunoscute obștii sătești, fie din acțiuni întreprinse din afara mediului propriu-zis uman (ca în cazul schimbării sau uciderii noului născut). Actele magice întreprinse pentru anihilarea răului declanșat, precum și totalitatea practicilor curative regăsite în medicina populară sînt menite să asigure sănătatea, creșterea și dezvoltarea firească a copilului. Aici s-ar inscrie, de bună seamă, printre alte acte sau acțiuni de tip magic : colindatul de copil mic, ridicarea copilului la grindă, așa-zisa vînzare a copilului, așezarea copilului în drum, trecerea copilului printr-un zid de pămînt bătut — act magic pe care îl împlineau odinioară două femei bătrîne ce reprezentau desigur obștea sătească și care echivala, ca act în sine, cu o a doua naștere și multe altele.

Pentru conștiința arhaică, pentru conștiința comunităților tradiționale, noul născut, integrat firesc grupului de familie, aparținea deopotrivă atît celor în viață, din obștea sătească, cît și celor care „existau altfel", cu alte cuvinte celor plecați dintre cei vii (și care continuau să fie și ei la rîndul lor nu numai ai grupului de familie, ci și ai obștii de sat). Grupul de familie (cu deosebire femeile grupului de familie) era cel chemat să vegheze asupra noului-născut, cu deosebire în această perioadă de timp în care el — noul-născut — trebuia pregătit prin rituri de trecere (prima scaldă și ursirea ursitoarelor) spre împlinirile vieții. Aceasta nu numai pentru faptul că ele — femeile — erau mai bune păstrătoare ale tradițiilor, dar și pentru faptul că ele — femeile — erau mult mai implicate în trăirea de zi cu zi a complexului de credințe și ceremoniale legate de momentul

nașterii. În jurul noului născut aceste femei și, în primul rînd, moașa copilului (singura ce putea fi și din afara familiei) se constituiau ca un adevărat sistem de apărare dispus în cercuri concentrice.

Trebuie reținut faptul, nu lipsit de semnificație, că, în genere, de grupul femeilor neveste depindea înțelegerea diferitelor comportamente sociale, acte sau acțiuni magico-rituale, fie spre asigurarea fecundității, fie pentru buna ocrotire a noului născut în acest răstimp diferențiat calitativ, în cadrul unor șezători anume organizate [7].

O primă etapă din viața noului născut, o etapă de viață considerată prin natura ei profund nediferențiată, se încheia o dată cu împlinirea primelor rituri de trecere : riturile primei scalde și riturile legate de ursitoare și ursire. Ambele aceste rituri formează, mai bine zis determină o delimitare precisă, căci numai prin intermediul lor (numai prin împlinirea lor) viața își regăsea în întregime suportul ei real. Cu alte cuvinte, viața dobîndea, prin chiar desfășurarea acestor rituri, întregul ei suport real, sensul și rostul ei firesc (de a fi într-un anume fel). Moartea părea cu totul nefirească, atunci cînd riturile de trecere nu erau împlinite și prin nefirescul ei devenea amenințătoare pentru întreaga obște de viață (prin acest deznodămînt nefiresc se puteau pune, indirect desigur, toate întrebările privind viabilitatea și fecunditatea restrînsei obști de viață).

Împlinirea acestor rituri de trecere (riturile primei scalde și riturile ursirii) însemna, printre altele, ieșirea întregii obști de viață sătească de sub o anume stare de amenințare, de pericol iminent. Prin riturile împlinite, viața în integritatea ei (și a noului născut, și a obștii, și chiar a naturii înconjurătoare) își regăsea făgașul ei normal.

În afara celor două rituri de trecere (ritul primei scalde și ritul ursirii), și unul și altul profund legate de ideea înscrierii destinului în tradiția obștilor sătești de la noi, se regăsesc și alte credințe și rituri ce vizau, direct sau indirect, aceeași obsesivă idee. Deosebirea dintre ele ar rezulta mai cu seamă din faptul că primele două se constituiau, în primul rînd, ca rituri propriu-zise de trecere, purtînd prin propria lor natură și prin propriul lor conținut de idei toată semnificația impusă de ideea destinului. Celelalte credințe, nu arareori și ele împlinite prin unele rituri sau acte cu caracter magic, se constituiau doar ca un corolar al primelor, cu un scenariu secundar, de mai redusă importanță. Oricum, și unele și altele se grefau, în fond, pe o „realitate" obsesiv prezentă și trăită în obștile sătești de la noi.

Aproape peste tot, în spațiul culturii tradiționale românești, se credea că fiecare om își avea propriul său destin înscris prin steaua sa călăuzitoare, stea ce se ridica pe cer o dată cu propria sa naștere și care se pierdea (cădea, în limbajul popular) o dată cu propria-i moarte. La steaua călăuzitoare a destinului se apela adeseori prin diferite acțiuni sau acte magice, mai cu deosebire însă în întîmpinarea unor nunți, voite anume. Mai adeseori se invoca steaua celui ce voia nuntirea, pentru a fi trimisă în căutarea celui ce părea sortit (acestea erau așa-numitele vrăji de nuntă). Fiecare stea era legată — în această concepție tradițional-populară — de apariția omului pe pămînt, de viața pe care o avea aici, înscrisă în destin, cu alte cuvinte de ceea ce îi era dat să trăiască de la început pînă la sfîrșit.

Se credea, de asemenea, că omul se naște într-o anume zodie, cu alte cuvinte sub semnul unei anume planete sau constelații. Este greu de precizat în ce măsură această credință, atît de răspîndită obștilor sătești de la noi în trecut (și care se înscrie, ca și cea privitoare la stelele însoțitoare vieții, în domeniul astrologiei populare) a pătruns, a fost asimilată și rein-

terpretată din alte straturi culturale exterioare mediului și mentalității românești. Oricum, în veacurile trecute circulau — cu o frecvență relativ mică, ce e drept — anumite zodiace care s-au dovedit a fi, mai mult sau mai puțin, adaptate specificului atîtor altor credințe populare de la noi. Toate acestea lasă impresia firească, mai mult sau mai puțin acceptată, după care multe din aceste elemente de astrologie populară au fost infuzate din afară, mai tîrziu, dar — indiferent de originea lor — prelucrate aici, în acest mediu cultural specific.

Credința în „ceasurile bune și ceasurile rele" rezulta din reprezentarea specifică pe care satul tradițional românesc o avea odinioară despre timp și destin [8]. Ceasul bun sau ceasul rău (anumite momente ale vieții, favorabile, altele mai puțin favorabile) erau în sine așa, dintru început făcute să fie așa. Această credință, păstrată ca reminiscență folclorică în lumea satelor pînă în preajma zilelor noastre, mărturisea în fond cîte ceva despre același implacabil destin ce se înscria o dată pentru totdeauna prin cele două rituri de trecere. Ca atare, manifestarea în timp a destinului făcea ca timpul însuși să fie diferențiat calitativ. Și în acest sens — al diferențierii calitative a timpului — se putea spune (în fapt se și spunea) că nașterea unui om era fie o fericire, fie o nenorocire. Prin unele părți se credea că acei copii care se năsteau în zilele de sărbătoare (nu se făcea niciodată o distincție netă între aceste sărbători : de care sărbători e vorba, de așa-zisele sărbători păgîne, păstrate din trecutul îndepărtat sau de sărbătorile mai recente, de factură creștină?) erau privilegiații unui destin favorabil. Oricum, fie că e vorba de sărbătorile calendarului popular tradițional, fie că e vorba de sărbătorile bisericii (luate ca punct de reper, desigur, mult mai tîrziu), regăsim aceeași mentalitate, aceeași credință privind structura diferențiată a timpului, a timpului retrăit de fiecare în parte.

Ideea ceasurilor bune și a ceasurilor rele, așa cum se regăseau trăite în tradiția obștilor noastre sătești (formulări particularizante, în fapt, ale acelui destin implacabil), mărturisește în fond cîte ceva despre ideea de timp așa cum era ea înțeleasă și asimilată în trăirea și concepția tradițională, trăire și concepție atît de diferențiate față de aprecierea omului contemporan zilelor noastre.

În mitologia și economia gîndirii tradiționale a poporului român, condiția umană supusă unei anume ordini înscrise de destin trebuie înțeleasă atît ca parte ce se integrează întregului univers (omul este doar o parte asemănătoare cosmosului), cît și ca parte socială (omul trăiește într-o anume comunitate de viață) și, în cele din urmă abia, ca expresie a existenței în sine, ca expresie a individualității sale proprii. Această trihotomie, odată acceptată, implică firește o anume coloratură definitorie în înțelegerea destinului propriu (propriu desigur fiecărui ins în parte).

Destinul nu viza deci numai viața cutărui sau cutărui ins, cu multiplele sale întîmplări faste sau nefaste ; prin intermediul vieții proprii se viza, în mod indirect, întreaga existență, întregul cosmos. Acesta era și sensul atîtor practici rituale în care se întrevedeau (în formele corupte de astăzi ele se întrevăd tot mai puțin) o participare a universului înconjurător în momentele limită ale vieții fiecărui ins luat ca atare (în acest sens pot fi interpretate mai cu seamă anumite ceremoniale de înmormîntare). Dintre acestea nunțile postume s-ar constitui ca o exemplificare oarecare.

În patrimoniul credințelor și mitologiilor multor popoare (dacă nu în patrimoniul credințelor și mitologiilor tuturor popoarelor) se regăsesc,

sub o formă sau alta, reprezentări — bine definite și bine conturate — privind acele forțe care ordonează lumea, o fac să fie ce este și o mențin ca atare. Ordinea aceasta a lumii, a cosmosului, a vieții, a tuturor lucrurilor era înțeleasă, în fiecare tradiție în parte, ca prestabilită sau predeterminată, cu alte cuvinte, dată dintru început pentru totdeauna, chiar și atunci cînd echilibrul ei era considerat dinamic și plin de istovitor dramatism. *Moira* la greci și *Fatum* la romani erau forțele sau principiile abstracte care guvernau întregul univers, întreaga însuflețire. Aceste forțe sau principii erau implacabile, hotărîrile lor erau dintru început definitiv constituite. Totul trebuia împlinit deci întocmai după cum era hotărît de la început — *ab ovo*. Acestor principii-forțe personificate la romani prin *Parce* și la greci prin *Moire* li se supuneau deopotrivă și oamenii și zeii. Zeus el însuși nu li se putea împotrivi. Din această regulă inexorabilă a „jocului" rezulta în fapt și eșecul insistentelor lamentații ale lui Thetis, care încercase să schimbe destinul nefericit al lui Achile, după relatările *Iliadei*. Fiice ale lui Zeus și Themis (ea însăși zeiță a justiției, purtătoare a balanței care drămuia adevărul), *Moirele* (*Parcele* la romani), cele ce guvernau ordinea universului și care exprimau prin puterea lor ideea unei ordini consimțite, erau în genere privite și asimilate zeităților întunericului, ca și *Eriniile* cele răzbunătoare. Ele toate (și *Moirele* și *Eriniile*) din lumea miturilor greco-romane, deși aveau în adversitate pe Apollon, zeul deplinei liniști, zeul grației și artelor, zeul luminii, erau totuși asociate acestuia în cultul oficiat la Delphi. Spiritul elen și latin considerase aceste zeități nu numai ca expresii ale legilor implacabile — firești naturii —, ci și ca expresii ale legilor morale (poate că acestea din urmă exprimau în mentalitatea marilor tradiții mediteraneene, în primul rînd, ordinea firească ce trebuia împlinită).

Și pentru Platon, ele — *Moirele* — reprezentau puterea supremă care supraveghea întreaga mișcare și viață a cosmosului, întruchipînd, în existența lor, forța abstractă și nedeterminată manifestată în toate, în natura fizică și morală a ființării. El le arăta pe cele trei tronînd pe locuri înalte, în înaltul cerului, îmbrăcate în rochii imaculate, cu fruntea încoronată de glorie, acompaniind cu propria lor voce muzica sferelor cerești: Lachesis (cea care împărțea ursirea) cîntînd trecutul, Clotho (cea mai tînără dintre ele) cîntînd prezentul și Atropos (cea care tăia firul vieții) descifrînd în cîntec viitorul.

Aceste imagini, aceste simboluri regăsite mai tîrziu sub o formă sau alta, ușor de recunoscut și în tradițiile populare de pe mai toată întinderea spațiului cultural românesc, erau de bună seamă, la rîndul lor, purtate și recreate din spiritul mitologiilor mai îndepărtate care cu siguranță precedaseră pe cele greco-romane. Ecoul acestor mituri se regăsește, de pildă, și în îndepărtata tradiție etruscă, unde cultul morții cunoștea, printre altele, imaginea acelor puteri — reprezentînd fecioare înaripate — fecioare-zeități care hotărau asupra destinului vieții. Ele, zeitățile care hotărau asupra destinului fiecăruia, erau întruchipate în imagini purtînd în mîini fie o făclie (care, îndreptată în jos, însemna încheierea ciclului vieții, întocmai ca la romanii de mai tîrziu), fie un sul de papirus, în care erau de bună seamă înscrise destinele. Și, firește, extensiunea în trecut a acestor mituri, reprezentări, credințe ar duce pînă la echivalarea și regăsirea marilor tradiții indo-europene.

Adeseori, pe mormintele etrusce se regăseau, săpate în piatră, imaginile unor fecioare înaripate ce păreau a veghea încă asupra celor plecați

în „lumea umbrelor". Aceste imagini nu sînt, firește, altceva decît personificarea destinului, a destinului fiecăruia în parte.

Într-un trecut îndepărtat, și la greci și la romani, înscrierea destinelor era în grija unei singure zeițe. La romani această singură zeiță purtătoare a fiecărui destin se numea Parca. Ea era în fapt aceea care însoțea și veghea pe fiecare nou născut în parte, motiv pentru care Varro, poetul (veacul II î.e.n.), socotea — nu lipsit de temei — că numele zeiței provenea chiar de la cuvîntul parere, pario — partus, ce înseamnă a naște. Alături de Nona și Decuma, reprezentantele celei de a noua și celei de a zecea luni, alte două zeități feminine și urmînd modelul mitologiei grecești cele trei (Parca, Nona și Decuma) devin *tria Fata*, Parcae-le urzitoare ale destinelor. Recunoscute și sub apelativul de *Fata divina*, cele trei zeițe, purtătoare și vestitoare de destine, aveau, se pare, în Roma imperială sanctuarul lor și, în mod firesc, cultul lor *(ludi fatales)* [9].

Cultul și ceremonialul celor trei Parcae în lumea tradițiilor romane erau prezente, după realitățile care ne sînt nouă cunoscute astăzi, în însăși trăirea religioasă prinsă în manifestările ei publice; cu alte cuvinte, cultul și ceremonialul erau oficializate, regăsite permanent în ciclul calendaristic al fiecărui om și considerate ca atare. Așadar, ele nu aparțineau, ca în experiențele și trăirile religioase de mai tîrziu, teologiilor populare. În acest sens, trebuie remarcat de pildă și faptul că, încă din timpul lui Augustus, care cumulase, ca oricare alt imperator, și anume funcții sacerdotale, cultul și ceremonialul celor trei Parcae se identificase, mai bine spus se asimilase unui alt cult (convergent aceleiași idei) denumit de romani, după numele zeiței sărbătorite, *Fata scribunda*.

Fata scribunda, zeița care înscria destinul noilor născuți într-o anume carte a destinelor *(tabula)*, devenea astfel (în imagistica și reprezentările acestei tradiții dintr-un anume moment dat al trăirilor și experiențelor religioase) una și aceeași cu fiecare dintre cele trei Parcae.

Din vremea lui Augustus — și probabil sub autoritatea lui ca *pontifex maximus* — se conturase (poate doar se legiferase) deci un singur cult și, implicit, un singur ceremonial privind înscrierea destinului noului născut [10].

Înscrierea destinului constituia, ca ceremonial și cult, în viața spirituală a vechilor romani (și, firește, a vechilor greci totodată) expresia trăită a acelor reprezentări mitologice ce justificau vechi credințe regăsite probabil în mult îndepărtate teologii populare.

Toate aceste reprezentări, mituri și credințe vizau prin propriul lor conținut o idee determinantă: destinul sau soarta fiecăruia înscrisă se constituia ca lege a ordinii absolute, implacabile, create o dată pentru totdeauna. Ea — această lege a ordinii — diriguia, prin chiar ordinea destinelor ce nu puteau fi nicicînd schimbate, întreaga existență.

Aceste credințe și, implicit, aceste reprezentări mitologice s-au infuzat în cursul veacurilor (în împrejurări istorice bine cunoscute) în spațiul culturii tradițional-populare românești, o dată cu prezența tot mai constantă și mai activă a celor veniți aici, fie din Peninsula Italică, fie din răspînditele așezări prinse în orbita marii zone a culturii romane. Toate aceste credințe și reprezentări mitologice moștenite, în parte transfigurate, în realitatea spațiului cultural românesc se constituie în fapt ca fragmente ale marii peceți pe care Roma a așezat-o temeinic, cîndva, pe aceste meleaguri. Astăzi, firește, toate aceste tradiții și mitologii se regăsesc în exprimări trunchiate, abătute în bună parte de la modelul inițial; ele se regăsesc

ca firești relicte etnografice. Marea lor răspîndire, observată pînă astăzi, fie și sub această formă a relictelor etnografice, în spațiul culturii tradițional-populare românești, mărturisește, credem, nu numai profunda asimilare de odinioară, dar și profunda trăinicie în timpul istoric, ca trăiri și manifestări marginale oricăror teologii oficiale. Continuitatea sau trăinicia lor se constituie, în mod firesc, și ca argument convingător în pledoaria pe care cercetările de etnografie le pot face pentru înțelegerea mai deplină a supraviețuirii pe aceste locuri a unei aceleiași realități și unități etnice.

Zeitățile feminine, mesagere ale destinului, purtau dintotdeauna la români denumirea de Ursitoare sau Ursitori. Românii par a fi, din acest punct de vedere, singurii neolatini care n-au mai păstrat acestor reprezentări mitologice apelative derivate din vocabulele latine Fatae sau Fatum [11]. Cu toate acestea, o cercetare mai atentă (o cercetare mai extensivă de teren — posibilă încă și astăzi) ar arăta că pe alocuri ele erau, continuă să fie și în vremurile mai noi, numite Fete Ursitoare. Importanța acțiunii pe care o împlineau va fi contribuit desigur, așa cum se întrevede și din alte stări sau împrejurări asemănătoare, la crearea unui anume tabu lingvistic. Altfel spus, prin aceste interdicții se impunea evitarea unor anume denumiri, denumiri ce desemnau ființe sau puteri supranaturale, potențial nocive. Simpla lor pronunțare implica — în acord cu logica mentalității arhaice — posibile consecințe nefaste, nedorite. Denumirile de Ursitoare, Ursitori sau Fete Ursitoare, fiecare luate în parte, exprimau indirect starea lor printr-un apelativ mai mult neutru, mult mai puțin angajant, mai ferit de acel rău posibil revărsat de stihiile dezlănțuite.

Scenariul ceremonialului, așa cum se regăsește încă în contemporaneitate în majoritatea obștilor sătești (cu unele marcante și firești variabilități, locale sau zonale), scenariu de altfel atît de cunoscut și descris în cercetări mai vechi sau mai noi, ne dezvăluie chiar la o primă și superficială observație oarecari mutații funcționale — intervenite desigur pe parcursul timpului — cu privire atît la conținutul ideativ, cît și la natura intrinsecă a obiceiului și ritului împlinit.

Pe cînd în vechime (ne gîndim în primul rînd la tradițiile lumii greco-romane) ritul și ceremonialul în integritatea lor se constituiau ca oricare alt rit și ceremonial de divinație, în realitatea românească (așa cum ne sînt nouă astăzi cunoscute aceste realități de viață spirituală, prin relicte etnografice), ritul și ceremonialul se descifrează cu deosebire ca rit și ceremonial de trecere. În primul caz, accentul cădea mai cu seamă pe ideea acceptării unui destin implacabil — care se voia cunoscut — ; în al doilea caz, accentul cade mai cu deosebire pe ideea tranzacționării unui destin mai favorabil, ca pragul pregătirii pentru viață să fie depășit. Oricum, și într-un caz și în altul, acest tip de credințe se concretizează în manifestări rituale și ceremoniale menite să intermedieze între om și transcendent. Deosebirea fundamentală ar fi aceea că riturile și ceremonialele, așa cum sînt cunoscute ele în spațiul culturii tradiționale românești, mărturisesc despre o atitudine mai activă a omului, a actanților principali. Omul rămîne, la rîndul lui, creator și activ, căci prin ofrandele pregătite el continuă să solicite, altfel spus, să se răzvrătească împotriva acelui destin pe cît de implacabil, pe atît de neînțeles.

Pentru spiritualitatea greco-romană, toate aceste rituri și ceremoniale se descifrau în esență, în credința ce purtau prin ele însele, o anume încercătură ideativă terifiantă, fiindcă orice credință care mărturisește, fără putință de tăgadă, imuabilitatea destinului se înscrie, în fapt, în sfera

credințelor absurde, constrîngătoare, altfel spus fataliste. Omul nu mai avea, în atari condiții, conștiința propriei sale posibilități de creație, de intervenție; deși o primă victorie a condiției umane asupra acestei credințe fataliste era de bună seamă înscrisă în chiar dorința de a cunoaște sensul destinului. A vrea să-ți știi soarta — bună sau rea — reprezintă, în fapt, o modalitate de a înfrunta, de a nega. Prin simplul acest fapt, credințele predeterministe (și, implicit, ceremonialele legate de ele) nu au creat apăsător de conturat psihologia unor resemnați în fața vieții. Omul de atunci a știut să regăsească valoarea cunoașterii și, prin recunoașterea acestei valori, el regăsea implicit o anumită etică a demnității umane. Destinul trebuia cunoscut și trebuie, implicit, înfruntat.

Soarta sau destinul îi particulariza desigur pe oameni; fiecare individ în parte reprezenta o realitate a unei infinități de realități, reprezenta un aspect al unei infinități de asepecte.

În viața spirituală a obștilor sătești de la noi, ceremonialul și ritul la care ne referim a îmbrăcat, pe parcursul timpului, un conținut mai aparte, un conținut prin care destinul sau ursita erau mult mai puțin închipuite ca fiind o dată pentru totdeauna date. Fiecare ritual și ceremonial în parte repeta o anume veleitate a obștii restrînse la grupul familiei: aceea de a determina sau sugera prin anume ofrande bunele auspicii, bunii auguri.

Întreaga cuprindere a ceremonialului trebuie înțeleasă și decantată în corelație directă cu ceremonialul primei scalde. Și unul, și altul vizează în fapt — ca ceremoniale și rituri de trecere (în subsidiar și ca ceremoniale și rituri de divinație), aceeași intenționalitate. Aceste ceremoniale și rituri, expresii ale unor anume credințe bine determinate, mărturisesc, fiecare în felul lui, și despre gradul de abatere (a celor mai apropiați contemporaneității noastre) de la străvechea credință romană (mai bine spus greco-romană) față de ideea imuabilității și predestinării fatidice a destinului. Pentru teologiile populare — mai recente — așa cum s-au dezvoltat ele în spațiul culturii românești, destinul sau ursita, ca să amintim termenul local, s-au conturat întotdeauna la cumpăna dintre predestinare și libertate, la cumpăna acceptării a ceea ce era dat sau înscris o dată pentru totdeauna și ceea ce se putea obține prin împlinirea ceremonialelor și riturilor respective. Era, într-un fel, expresia depășirii irațonalului și arbitrariului; era expresia unei noi concepții de viață, era expresia unei noi concepții privind puterea creatoare a fiecărei personalități în parte, chemată să-și împlinească propriul destin, propria-i ursită. În concepția vechilor locuitori ai acestor meleaguri, fatum-ul ceda — cel puțin în parte — „solicitărilor" exprimate prin sugerarea unui anume destin descris sau presupus prin atîtea obiecte rituale așezate cu grijă pe masa așteptării nocturne a ursitoarelor, a celor care înscriau destinul.

Pentru teologiile populare, așa cum s-au conturat ele în spațiul culturii românești tradiționale, ursitoarele (aceste personaje mitologice feminine — de remarcat implicarea feminină în credințele și ceremonialele privind fecunditatea în genere, privind nașterea și viața omului, în subsidiar) erau doar personificări ale destinului sau numai simple mandatare ale lui? Ele întruchipau deci tripla ipostază a zeității care hotăra mersul vieții omului sau erau subordonate cuiva? Și dacă erau subordonate, cui anume datorau ascultare? Unei alte zeități? Unei forțe abstracte care purta numele de destin sau soartă? Din datele pe care le avem la îndemînă (datele literaturii de specialitate și datele reminiscențelor regăsite pe teren), înclinăm să apreciem că ele însele — în realitatea culturii tradi-

ționale românești — se contopeau cu reprezentarea în sine a destinului. Altfel spus, ele însele erau destinul.

Despre hierofaniile celor trei ursitoare (ele se opreau uneori la fereastră, alteori păşeau în cameră, alteori vorbeau de sub prag etc.; ele vorbeau, căci ceea ce realizau ele era prin puterea cuvîntului; oricum, ceea ce spuneau putea fi auzit de oameni ş.a.m.d.) se mărturisește și în unele texte de invocare, păstrate prin anume locuri și rostite cu grijă, în acest prilej, de anume actanți.

Ceea ce este însă cu deosebire important și trebuie relevat — pentru înțelegerea în adîncime a întregului ceremonial și rit și, implicit, a credinței care le justifică și sprijină de altfel — este faptul că ursitoarele se identifică (mai bine spus trebuie identificate) cu zînele-zori, acele zîne-zori care pregătesc celălalt prag de trecere și inițiere — în moarte.

În tradițiile poporului român (așa cum se mai regăsesc pînă aproape de zilele noastre) ursitoarele, zînele-zori erau mediatoare ale celor două lumi, fie că însoțeau naşterea, fie că vegheau moartea fiecăruia în parte [12]. Prin mijlocirea lor, viața era cînd generată, cînd distrusă, anulată. Aceste reprezentări mitologice dădeau, în fapt, sens și vieții și morții. Înscrierea destinului prin limbajul unui anume ceremonial și rit — limbaj specific, propriu obiceiului descris — reprezintă pentru orice analiză hermeneutică, în primul rînd, descifrarea condiției umane în două din ipostazele sale esențiale: omul în determinarea lui ontologică și omul în determinarea lui ca ființă socială. Este vorba, în fond, despre una dintre reprezentările complexe ale omului arhaic: o reprezentare despre sine însuși și, în același timp, o expresie clarificată a reconstituirii acelui antropocentrism arhaic. În repertoriul tuturor ceremonialelor și riturilor care privesc ciclul vieții (naștere, nuntă, moarte) specifice tradițiilor românești se poate, cu ușurință, descifra în adîncime o concepție comună și esențială antropocentrică. Cu alte cuvinte, indiferent de planul de referință, indiferent de perspectiva ideativă a obiceiului, ritului, a ceremonialului și a credinței se regăsește același om. Omul reprezenta datul esențial. Prin chiar actul magic împlinit se opta, se lua o anume atitudine.

Înscrierea destinelor, prin riturile și ceremonialele care cuprind în limbajul lor propriu o atare idee, reprezintă, fără îndoială, una din trăirile acelei etnofilozofii specifice locurilor noastre.

NOTE

[1] Cu deosebire, S. Fl. Marian, *Nascerea la români. Studiu etnografic*, București, Carol Göbl, 1892, p. 81—120; Elena Sevastos, *Naşterea la români*, Iași, 1898.

[2] Arnold von Gennep, *Manuel de folklore francais contemporain*. Tome premier, Paris, Editions Auguste Picard, 1943, p. 112—126.

[3] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1970, p. 165.

[4] Paul Sébillot, *Le paganisme contemporain chez les peuples celto-latins*, Paris, Octave Doin, 1908, XXVI + 372 + XII p.

[5] Gh. F. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu alte popoare vechi și nouă*, București, 1914, p. 11.

[6] Elena Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, vol. I, Cernăuți, 1903, p. 513.

[7] Mariana Kahane, *Repertoriul de șezătoare*, în „Revista de etnografie și folclor", 1968, nr. 4.

[8] H. H. Stahl și Anton Golopenția, *Învățături din zodiace*, în „Sociologia românească", 1936, nr. 4, p. 33 și urm.

[9] Cf. Ch. Daremberg şi Edm. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* ... Tome deuxième, Paris, Hachette, 1896, p. 1019—1020.

[10] Vezi şi S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 159.

[11] Rolf Wilh. Brednich, *Volkserzählung und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, în „Communications ...", Helsinki, 1964, tom. nr. 193, p. 204.

[12] Paul Simionescu, *Vers l'au-delà*, în „Ethnologica", 1983, p. 130—137.

LA MARQUE DU DESTIN. EN MARGE DE QUELQUES COUTUMES ET RITES TRADITIONNELS

Résumé

L'étude essaye de reconstituer et de réanalyser d'une manière comparative certaines coutumes et certains rites traditionnels roumains destinés à protéger le commencement de la vie humaine.

Dans la mythologie et la pensée traditionnelle du peuple roumain, la condition humaine marquée par le destin doit être comprise comme partie intégrante de l'ordre universel (l'homme n'étant qu'une partie du cosmos), partie sociale (l'homme intégré dans la communauté de vie) et enfin, expression de l'existence même (notamment de son individualité). Cette trichotomie une fois acceptée, implique une teinte définitoire pour la compréhension du destin individuel. C'est ce qui explique le sens de la multitude de pratiques rituelles retrouvées dans la vie des communautés traditionnelles roumaines — pratiques par l'intermédiaire desquelles on peut déceler la participation du micro-univers à tous les moments-limite de la vie de chaque individu.

FUNCȚIE PREMARITALĂ ÎN REPERTORIUL CÎNTECELOR DE ȘEZĂTOARE

STANCA CIOBANU

Repertoriul de texte propriu șezătorii nu consemnează un cîntec ceremonial propriu-zis, ci un set de cîntece pe care informațiile le particularizează ca aparținînd acestei instituții în forma ei cea mai închegată funcțional — șezătoarea de fete. O considerăm ca forma cea mai conturată deoarece ea îmbină funcția economică cu cea de divertisment, dar — în primul rînd — cu funcția socială premaritală. Nu intenționăm aici să facem o enumerare de fapte care să descrie etnografic manifestarea „șezătoare" și rosturile ei. În schimb încercăm să demonstrăm caracterul de repertoriu ceremonial al cîntecelor de șezătoare [1].

Repertoriul de șezătoare este foarte receptiv și are o largă capacitate de îmbogățire. Credem însă că acest caracter deschis este limitat de funcția instituției și că posibilitățile de pătrundere ale diverselor cîntece lirice sînt dirijate de atracția repertoriului propriu, de găsirea unor „sinonime" tematice din însuși repertoriul șezătorii.

Cîntecul de șezătoare nu este un component al șezătorii în ceea ce are ea ca posibilități de manifestare, ci este un element de ceremonial cu funcție precisă în împlinirea rostului premarital al instituției. Ceea ce culegerile au consemnat ca piese cîntate în șezătoare credem că sînt nuclee ale unuia sau ale mai multor texte ceremoniale. Ele nu provin dintr-un fond de texte lirice care au intrat întîmplător în repertoriul șezătorii, ci, dimpotrivă, au aparținut șezătorii ca bagaj de cîntece ceremoniale și s-au desprins cu timpul de contextul și funcția lor, transgresînd în categoria mare a cîntecului liric propriu-zis. Întîlnind cîntecul liric propriu-zis și devenind compatibil cu el, cîntecul de șezătoare a permis și cooperarea inversă — adică a atras spre sine cîntecul neocazional, care însă s-a completat prin cuplare cu funcția instituției de adopțiune.

Pentru a configura cîntecul de șezătoare în condițiile în care instituția însăși trăiește un proces de dezagregare, fie că a dispărut, fie că s-a perpetuat doar cu funcția de petrecere, am apelat la texte numai atunci cînd sînt însoțite de mențiunea precisă a apartenenței lor și atunci cînd textul însuși numește contextul social căruia îi aparține. Cînd informația afirmă că orice cîntec se poate cînta [2] și numește o sumă de titluri, le considerăm ca expresie a acestui proces de subțiere a caracterului ceremonial propriu-zis și ca expresii ale practicii doar a cîntării în timpul întîlnirii fetelor, atunci cînd funcția acesteia este de petrecere.

Cîntecul de șezătoare este un comentator al instituției premaritale; el furnizează informația clară a contextului ceremonial căruia îi aparține.

Fără a fi un obicei calendaristic, șezătoarea este îngrădită de factorul timp — ea nu se practică oricînd, ci numai într-un timp calendaristic definit. Cîntecul de șezătoare consemnează această limitare temporală, exact așa cum o numesc și informațiile [3]. Anul este împărțit în perioadă

proprie organizării șezătorii și perioadă exclusă ei: „Cît o fost iarna de mare, / Tot cu mîndra-n șezătoare" [4] sau „Așa mi-o trecut iarna ..."[5]. Alteori aceste etape ale anului intră în opoziție, numindu-se pentru fiecare contextul împlinirii funcției premaritale: „Foaie verde busuioc / Unde-i a dragostei loc? / Vara-n cîmpul plin de flori, / Și iarna prin șezători" [6] sau „Cine-i om și se pricepe, / Știi dragostea unde-ncepe: / Vara în cîmpu cu flori / Iarna pe la șezători" [7]. Săptămîna este și ea organizată cu zile destinate manifestării și altele improprii pentru ea. De pildă: „Miercuri sara-n șezătoare ..." [8]. „Joi sara-am fost în picioare / Și-am venit la șezătoare" [9] și „Luni sara să nu m-aștepte / Că nu merg ficiori la fete" [10] sau dimpotrivă: „Amu-i, maică, luni sara / Măr' fetele cu furca ..."[11]. În aceeași ordine de precizare temporală, remarcăm că și din durata zilei se selectează crepusculul și nocturnul. Se numește direct „sara prin șezători", „seara-n șezători la noi" sau „noaptea la șezători", și indirect, prin opoziție cu „zori", cînd se numesc reacții de tipul: „Mult mă mustră maica-n zori / Dîr ce umblu-n șezători" [12].

În egală măsură textele dau informații cu privire la coordonata spațială și ea precizată, care definește contextul manifestării. Textul exprimă simultaneitatea mai multor centre pentru organizarea șezătorii; se marchează opoziția: „În șezătoare la voi ... / În a noastră șezătoare" [13]. Pentru exprimarea aceleiași realități, textul apelează la geografia satului extins și atunci se precizează: „La șezătoarea din sus / ... La șezătoarea din jos" [14] (paralel cu organizarea cetelor de feciori la colindat — a susenilor și a josenilor). Faptul că locul este marcat de prezența feminină, femeie sau fată, ca gazdă a șezătorii, se reține din texte ca: „Unde-a fi șezătoarea? / La Măria lîngă vale ... / La Lina lîngă fîntînă" [15]. Atunci cînd textul descrie însăși casa de șezătoare, motivul poetic apelează la „casa" din suita de texte ceremoniale în general, la convenția locului de concepție rituală: „Colea-n jos, puică, pe vale / este o casă mîndră mare / cu ușa de către vale / cu ferești de către soare / merg fetele-n șezătoare" [16]. În interiorul casei, ca spațiu de desfășurare a manifestării, se marchează punctul fix marginal (prag, ușă) care trebuie evitat, prin acceptarea elementului mobil (scaun) care înlesnește apropierea participanților și care este marcat funcțional și cînd se exprimă manevrele de împlinire ale funcției premaritale [17]: „Cînd vini, badeo,-n șezătoare, / Nu sta la ușă-n picioare / Ci te-așează ..." [18], „Vino, bade-n șezătoare, / Nu sta la ușă-n picioare / Și-așează-te un' ți-i gîndul" [19] sau „Vini bade-n șezătoare / Șezu la ușă-n picioare, / Io-i dădui scaun să șadă ..."[20]. Dacă reținem că aceste interdicții de folosire a spațiului sînt adresate constant de fete, feciorilor, de purtătoarele de cuvînt în contextul instituției care le aparține celor care dețin același rol în manifestările de grup de vîrstă premaritală a feciorilor[21], vom avea o primă informație pe care o dau textele cu privire la actanții șezătorii și rolurile cu care sînt investiți [22]. Textele numesc vîrsta proprie a participanților la șezătoare. Apare ca o abatere de la normă atunci cînd se depășesc, într-un sens sau altul, limitele vîrstei indicate. În ceea ce privește componenta feminină se acuză vîrsta prea mică și încercarea de a suplini prin plată această neconcordanță și de a lua parte la acțiunile de grup: „Cîtu-i fata de micuță / Fură banii din olcuță / Și îi duce la feciori / Să o joace-n șezători" [23]. Dacă tendința fetelor e de a devansa intrarea în rolul cu care participarea la șezătoare le învestește, feciorii încearcă să prelungească prezența lor, să depășească limita de vîrstă, lucru pe care

textele îl numesc, subliniind neparticiparea lor efectivă: „Feciorii mai bătrîniori / Nu prea umblă-n șezători. / Dacă mere-o dată-n lună / Șede-un pic și noapte bună" [24].

Textele vorbesc de prezența fetelor și de absența feciorilor, fiind de fapt un mediator prin cuvînt între posibilitate și realizare a funcției unificatoare de grup. Cîntecul de șezătoare aparține secvenței incipiente a manifestării — cînd feciorii sînt absenți. Textul fie că numește această lipsă („Răsărit-o luna-n șură, / Nu-i aici cine-mi dă gură; / Răsărit-o luna-n prag, / N-o venit cini mi-i drag!" [25]), fie că solicită remedierea ei. Se constată lipsa și neplăcerea pe care o provoacă fetei: „Săracă inima mea, / Iară-ncepe a mă durea, / Că după cini mă doare, / Nu-i aici în șezătoare" [26]. Alteori această lipsă este exprimată prin chemarea pe care o adresează fata: „Bade Ghiță, bade Floare, / Vin la noi în șezătoare ..." [27], „Bade,-ajungă-te doru, / Să-ți lași plugu și caru; / Să fugi pe un cal călare / La mine în șezătoare" [28] sau „Tăt aștept doar-a veni, / Bădița, țucu-i ochii; / Tăt aștept doar a-nturna / Bădița, țucu-i gura" [29]. În aceeași categorie intră și numirea lipsei feciorilor ca o contrazicere a caracterului deplin al manifestării, cu disimularea dorinței certe a fetelor: „Șezătoarea ni-i deplin, / Numa feciorii nu vin; / Șezătoarea ni-i întreagă, / Nici nu vie, nici ni-i trabă" [30]. Prezența nesemnificativă a unui participant care nu-și împlinește rolul nu corectează situația: „La șezătoarea dăplin / Fete sînt, feciori nu vin. / Numa unu o venit / Și acela o-ncremenit" [31]. Uneori se completează acest motiv cu explicații de tipul: „Șezătoarea nu-i deplin / Fete sînt, feciori nu vin; / Feciorii îs la Hodin" [32]. Alteori explicațiile camuflează gustul amar al concurenței între șezători: „Șezătoarea ni-i deplin, / Fete-avem / Fișiori nu vin / Că fișiorii ni s-o dus / La șezătoarea din sus. / Acolo-i casa de bîrne / Și fete mai bătrîne, / La noi casa-i de nuiele / Și fetele tinerele" [33] sau „Șezătoarea ni-i deplin, / Și fișorii nu ne vin, / Că-s la șezătoare-n sus / Că s-o-nvățat cu harbuz, / Și-s la șezătoare-n jos / Că s-o-nvățat cu cotoz" [34].

O primă modalitate de sugerare a venirii feciorilor este solicitarea semnalului anunțător. De astă dată lipsa este numită indirect și se propune o primă sugestie de rezolvare: „Cînd vii, badeo, pe la noi / Pune clopote la boi / Și mi-i leagă, badeo, leagă / Cu șinoare de mătasă / Să te-aud din șezătoare" [35]. Un alt semn de probabilă remediere a lipsei este numit în texte a căror semnificație se înrudește cu răspîndita practică a aflării ursitului la cumpăna dintre ani [36]: „Tă bat cînii-n cîmpu morii / Poate ne-a veni feciorii" [37] sau „Latră cinii-n cîmpu morii / Poate ne-a veni feciorii" [38]. Prin această sugestie se numește în oarecare măsură și funcția premaritală a șezătorii, prin decodarea aceluiași semn (lătratul cîinilor), de către aceleași protagoniste (fetele) cu referire la aceleași persoane (feciorii), în contexte funcțional înrudite (șezătoarea și practica de obținere de informație cu privire la ursit). Manifest este exprimată absența feciorilor și dorita prezență a lor în textele ce numesc însești practicile de aducere a feciorilor [39]. Textele nu fac doar să enunțe lipsa și remedierea ei, ci exprimă și acțiunea magică de determinare a acestei împliniri: „Da nișî noi nu ne-om lăsa / Sîta din cui om lua / Și tortu l-om depîna / Și fișorii i-om chema; / Sîta pe jos noi om da / Și fișori om aduna" [40] (este un text despre care s-a spus că ar fi un „descîntec pentru aducerea feciorilor", „un vechi cîntec ritual" [41]) sau „La șezătoarea din sus, / Fierb fetele cucuruz / Și fac focu cu nuiele / Să meargă ficiori la ele", completat

— dat fiind că e vorba de concurența între participantele la șezători diferite — cu neizbînda acțiunii : „Focu li s-a potolit / Feciorii n-au nimerit" [42] (fie că este o practică de aducere a feciorilor în șezătoare, fie că este doar o acțiune în așteptarea feciorilor cu semnificație pentru dorința completării participanților, textul are aceeași valoare). Aceeași situație apare în texte de factură incantatorie : „Dă-l drace, adă-l drace, / Nu-i da stare și-alinare / Pînă la noi în șezătoare" [43] sau „Noi scuturăm gardu, / Gardu scutură pă dracu / Dracu scutură feciorii, / Să n-aibă stare și-alinare / Pînă la noi în șezătoare" [44]. Apelul la „gard" ca învestit cu rol în secvențele practicilor premaritale nu este întîmplător. În aceeași perioadă, despre care am pomenit, de amplă solicitare în aflarea datelor despre ursit, în determinarea împlinirii cît mai grabnice a ceremonialului nupțial, fetele sînt ajutate de acest element de îngrădire a spațiului proxim. Aflat la limita între spații apropiate și spații îndepărtate ca apartenență, avînd o poziție marcată, ca de hotar, între interiorul gospodăriei și exteriorul ei, gardul intră în folosința celor interesați în rezolvarea problemelor premaritale, firesc. Fetele îl solicită sau decodează prin el semne premonitorii, iar feciorii îl depășesc ca limită („Sara la zece ciasuri / Și săriți păste garduri" [45]). Tot aici localizează un alt text de șezătoare rugile fetelor : „Pe la gardu cel cu spini / Fac fetele rugăciuni, / Sîmbăta, duminica, / Și să poată mărita" [46]. Cu rol de retardant sau opozant în ordinea ceremonială a manifestării este învestită mama fetei. Ea este cea care prin „îngrădirea" spațiului proxim poate împiedica întîlnirea, dar și aceasta cu excepția întîlnirilor programate ceremonial : „Da spune, mîndră, mîne-ta / Să îngrădească grădina / Și cu flori albe de spin, / Ca noi să nu ne-ntîlnim, / Fără Sîmbăta o dată / Dumineca ziua toată, / Dumineca și-n sărbători / Și sara prin șezători" [47]. Acest însemn de separare — gardul — intră în recuzita ceremonialului cu funcție dublă : de apropiere cînd e solicitat de actanții propriu-ziși și de depărtare cînd e utilizat de factorul opozant. Acesta se manifestă prin atitudine conformă rolului său și textele numesc acțiunile opozante precis : „Mult mă mustră maica-n zori / Dîr ce umblu-n șezători" [48] sau „Mă dusei asară-n clacă / Nu-mi aflai mîndră și-mi placă. / Fata care-mi place mie / N-o lasă mă-sa să vie" [49]. Faptul că mama este un opozant doar în ordinea strictă a ceremonialului, care trebuie să propună piedici, etape de criză și de depășire a ei, este dovedit și de îndemnul pe care însăși mama îl face atunci cînd fata a depășit limita de vîrstă firească pentru apartenența la grupul de fete. În această situație fata devine element retardant în sens ceremonial, mama iese din acest rol și colaborează la împlinirea rostului practicii premaritale : „Tinerica mamei, fată,/De te-aș vedea măritată; / Și nu știu cum te-i purta / Că doară te-ai mărita./ Să te duci în șezători,/ Să te lipești de feciori / Să le spui pe la ureche / Că doar nu ești fată veche" [50].

După ce am văzut că textele explică șezătoarea ca inclusă în anumiți parametri de timp și loc, ca aparținînd unei grupe de vîrstă și sex, ca avînd o funcție precisă în devenirea participanților ei, trebuie să ne oprim pentru a descifra din însuși repertoriul șezătorii scenariul de acțiuni care se atașează funcțiilor stabilite. Prima secvență a șezătorii, cînd grupul de fete este prezent și doar el — deci pînă la venirea feciorilor —, este destinată lucrului. Numirea în text a acestei activități nu se face fără apelul la rostul principal al manifestării în ansamblu. Obiectele realizate acum au menirea de a deveni însemne de vîrstă, de a fi purtate în împrejurări destinate tot

contextului premarital, de fete sau de feciori. Fetele răspund sfatului primit: „Frunză verde de trifoi, / Seara-n șezători la noi / Mi-am cusut cămașă-n flori, / Cu flori și cu rîndurele / Pe placul măicuții mele, / Că măicuța îmi spunea / Tu Ileană, draga mea, / Să porți cămașă cu flori, / Să fii dragă la feciori, / Cămașă cu rînduri multe, / Feciorii să nu te uite" [51] sau „Frunză verde de ovăz, / Te cunosc, mîndro, pe mers, / Pe mersul picioarelor, / Și purtatu poalelor, / Că poalele-s jos cusute, / Pe la șezători făcute, / Că te-o-nvățat maică-ta / Să te știi frumos purta" [52], iar feciorii capătă sau nu, potrivit aprecierii pe care o datorează prezenței lor, meritului recunoscut sau nu de fete, răsplata: „Ce folos de voi, feciori, / Că umblați prin șezători / Și n-aveți cîrpe cu flori. / Bădița șede acasă / Și-are cîrpă de mătasă" [53] sau „Badea care-mi place mie / Se cunoaște dintr-o mie / Dintr-o mie, dintr-o sută / Pe cămașa lui cusută / Că-i cusută tot cu flori / De mine prin șezători" [54].

Obiectele destinate acestei prime secvențe lucrative sînt numite în texte ca posibile ajutoare în apropierea dorită: „Fă-mă, doamne, lemn de tufă / Și mă taie mîndra-n furcă / Și mă ducă-n șezătoare / Și mă țină-n brățișoare" [55]. În texte se traduce momentul dorit, de întrerupere a lucrului și de deschidere a următoarei secvențe căreia îi este proprie participarea feciorilor [56], care antrenează alte acțiuni comune celor două grupe. La întîlnirea celor două secvențe se referă textul: „Și-aș avea d-ala noroc, / Să-mi pice furca pe foc / Și mi să rupă fusu / Și mă joc cu drăguțu" [57], care propune modalitatea de încheiere a lucrului și de începere a jocului. O informație spune: jocurile distractive încep cu „apucatu fusului" de la fete. Fetele trebuie să plătească cu „sărutat". Nu se înapoiază fusul, pînă cînd fata nu sărută feciorul care i-a apucat fusul. Cînd fata nu acceptă să-l sărute, feciorul se răzbună „deșirînd firul începînd din fereastra casei, prin pomi, pe garduri, pînă unde se poate duce firul" [58]. Tot ceea ce aflăm aici este exprimat de texte, care reții ca moment semnificativ în suita de practici din șezătoare acest episod. El este la limita celor două secvențe: căderea fusului înseamnă întreruperea primei secvențe, aceea a lucrului, iar ridicatul fusului, „furatul" lui, înseamnă intrarea în rol a feciorilor și declanșarea celei de a doua secvențe. Obiectul ce semnifică lucrul devine element de recuzită în apropierea dintre fete și feciori [59]. Textele apelează la diverse forme de comentariu al acestei situații. Se dau sfaturi feciorilor pentru comportamentul solicitat: „Ascultați-mă, feciori, / Cînd ședeți în șezători / Mai ajutați fetele / Cînd își scapă fusele" [60]. Se descifrează intensa dorință a fetei de a fi în atenția celui care, în caz de refuz, suferă imprecația: „Fusu meu cu roată sură, / Sară-i ochii cui nu-l fură; / Fusu meu cu roată verde, / Sară-i ochii cui nu-l vede" [61]. Motivul apare în legătură și cu un altul, situat temporal înaintea participării la șezătoare, cînd apropierea dorită de fecior, de astă dată, este amînată și promisă pentru cadrul organizat al șezătorii: „După deal la cumătură / Zice badea și-dau gură, / Da io gură nu i-oi da / Pîn' s-a topi cînepa; / Cînepa-i la topi-i toare, / I-io dau gură-n șezătoare" [62]. Refuzul este un prilej și de adresare ironică feciorului care nu-și împlinește rolul: „Stăi, fusule, nu pica, / Că și-o rupt badea brînca / Și nu-i cini te-apuca" [63] sau „Sfîr, fusule, nu pica, / Că nu-i cini te-apuca, / C-am un mutalău la ușe / Nu poate veni de gușe" [64]. Alte texte care comentează practica „apucării fuselor" consemnează și urmarea explicită în apropierea partenerilor. Aceasta se face printr-o suită de momente, în care cele la care ne refeim intră firesc: „Latră cînii-n

cîmpu' morii, / Poate ne-a veni feciorii ; / Fusele ne-or apuca, / Și mîndru i-om săruta" [65] sau „Tă bat cînii-n cîmpu morii, / Poate ne-a veni feciorii / Cu gubele-mbăierate / Cu cușmile-nțînțălate. / Dacă-n casă s-or băga, / Gubele le-or desbrăca, / Fusele ne-or apuca / Noi mîndru i-om săruta"[66], fie prin, din nou, acuzarea neadecvării la rol a feciorilor : „Ce folos de voi, feciori, / Că umblați prin șezători, / Rămîn fuse neluate, / Și mîndre nesărutate [67].

Ajunși la acest punct de deznodămînt al relațiilor din șezătoare, comentariul sărutului ca expresie a apropierii în vederea căreia s-a elaborat întreaga strategie de pînă acum este diferit. Un text numește sărutul ca motiv în sine pentru participarea feciorului, sintetizînd în el întreg rostul șezătorii : „Așa mi-o trecut iarna, / Umblînd toată ulița / După gură la mîndra" [68]. Alt text consemnează refuzul fetei : „Du-te, bade, și te culcă, / Nu-mi ține umbră la furcă ; / Du-te și te hodinește, / Că de gură nu-i nădejde" [69]. Fata îndeamnă pe fecior la apropiere prin mijlocirea scaunului, putînd primi fie un răspuns negativ : „Vini badea-n șezătoare, / Șezu la ușe-n picioare, / Io-i dădui scaun să șadă, / El zîse că n-a șidea, / Că mai are-a merinea" [70], fie o acceptare cu urmarea : „Fusăi ieri în șezătoare, / Pă scaun cu trii picioare. / Scaunu s-o dus d-a dura, / Fetelor le-am țucat gura" [71]. Sărutul va continua să marcheze și momentele următoare ale acțiunii de grup. Dacă avem în vedere jocurile de șezătoare [72], cînd se începe constituirea de cupluri — în formă mai labilă decît o va face jocul propriu-zis — constatăm că ele înlesnesc alegerea partenerilor, schimbarea lor, facerea și desfacerea cuplurilor. Fiecare moment este punctat de sărut.

O etapă a apropierii partenerilor fiind împlinită, prin desfășurarea strategiei de pînă-acum și a obținerii sărutului, se intră în etapa acțiunilor de grup împărțit pe cupluri. Dintre acestea jocul ocupă un loc important. Textele motivează aprecierea contextului prin însăși acțiunea de joc, cîntare și voie bună : „Cît e lumea pe sub soare / Nu-i bine ca-n șezătoare / Că e joc, că e cîntare / Și mai uiți de supărare" [73] și prin rostul acestora ca mijlocitori ai relației între parteneri : „Cît petrecu-i pe sub soare / Nu-i petrec ca-n șezătoare, / Că cu cine te iubești / Mei sara și te-ntîlnești ; / Și cu cine-ai trăit bine / Șede sara lîngă tine" [74]. Este acuzată și aici neparticiparea feciorilor ; faptul că nu joacă este un semn al neîmplinirii rolului cu care contextul și funcția îi solicită : „Ce haznă de voi feciori, / Că umblați prin șezători / Și cînd trabă a juca, / Stați pe vatră cu mîța" [75].

Jocul în textele de șezătoare este și o marcă a relației viitoare — după afirmarea afinităților în cuplu se solicită o rezolvare în planul deciziei maritale. Dacă aceasta întîrzie, partenerii se pot redistribui și tot jocul este cel care va numi noua ordine cu firesc deznodămînt : „Bădiță dacă îți plac, / Nu-mi ține drumu legat, / Că sara în șezători, / Mă joacă și alți feciori, / Și n-am vreme de-așteptat / Că-s fată de măritat" [76]. Legat de acest deznodămînt, cadrul șezătorii este cel în care se comentează și se caută soluții pentru rezolvarea diverselor căsătorii. Textele vorbesc de aceasta ca intrînd în sfera de interes a componentei feminine : „Miercuri sara-n șezătoare, / Fac fetele judecare, / Că pe cine-or însura-le / Săracile fetile, / O jurate-s, o datoare / Pe toți muții să-i însoare ; / O jurate-s, o vîndute, / Pe toți muții să-i sărute !" [77] sau „Oltițe, Oltițele, / Moldo-moldovenii / Codri ochi negri / Dați și vă gătați / Dăm, dăm, dăm și ne gătăm / Și pe Reli cui s-o dăm ? / — Dăm, dăm, dăm și ne gătăm / Și lui Victor tot i-o dăm / Ia-ț-o și ți-o du !" [78].

Șezătoarea este instituția care asigură contextul favorabil pentru începutul idilei : „Foaie verde busuioc, / Unde-i a dragostei loc ? / Vara-n cîmpul plin cu flori, / Și iarna prin șezători" [79] sau „Cine-i om și se pricepe, / Știi dragostea unde-ncepe : / Vara în cîmpu cu flori, / Iarna pe la șezători" [80]. În același sens se dirijează și preferința feciorilor pentru o șezătoare sau alta : „Cînd meliţam cînepa / Toți feciorii mă-ntreba / Unde-o fi șezătoarea ; / La Maria-n cotul văii / Acolo se string flăcăii / La Maria lîngă vale / Acolo-i dragostea mare" [81], sau altă variantă : „Cînd meliţam cînepa, / Tăți feciorii mă-ntreba, / Unde-a fi șezătoarea ? / La Măria lîngă vale, / Acolo-i dragostea mare ; / La Lina lîngă fîntînă, / Acolo-i dragostea bună !" [82]. Tot aici se iscă și posibile rivalități și eventuale conflicte din dragoste : „Vai de mine, rău mă doare, / Degetele la picioare, / Că m-aș duce-n șezătoare, / Că mere și mîndra mea, / Și văd cu cine-a ședea" [83]. Ca urmare, textele aduc în discuție, cum am văzut, și împlinirea căsătoriei. Se atrage atenția asupra calităților fizice ale fetelor, în texte coincidente cu cele din lirica satirică : „În șezătoare la voi, / Tăti fetile-s frumoasă ; / Cele mari ca tăciunii, / Cele mici ca cărbunii ; / În a noastră șezătoare, / Fetele nu-s hîde tare : / Cele mari ca rujile, / Cele mici ca florile" [84] sau „La a noastră șezătoare / Fetele nu-s hîde tare : / Cele mari ca rujile, / Cele mici ca florile. / Și cele mai mănînțele / Ca și niște rujnicele" [85], ca și asupra înzestrării lor materiale, prin motive cu rezonanță din aceeași poezie neocazională : „Luați sama, măi feciori, / Cînd umblați în șezători / Că este-o fată la noi / Și-i dă tat-su patru boi" [86]. Este comentat și eșecul în demersul împlinirii căsătoriei, cînd participarea la șezătoare și la acțiunile ei nu își găsește rezolvarea dorită și intenționată : „Cît a fost iarna de mare / Tot cu mîndra-n șezătoare, / Altu-o șezut și-o dormit / Pe mîndra-o dobîndit !" [87] sau „Ce haznă-i dă voi feciori, / Că umblați pîn șezători / Și vin alții de pe sate / Și vă iau fetile toate !" [88].

Cu formula de protocol, consemnată de cîntecul de șezătoare, se încheie manifestarea și se ia rămasul bun : „— Busuioc verde cu flori, / Mai șideți cu noi, feciori ! / — Busuioc verde-nchistat, / Șezut-am, fete, bugat ! "[89].

Implicarea tinerilor de vîrstă premaritală în acțiunile legate de instituția șezătorii este atît de marcată, încît toate textele cîntecelor ceremoniale de înstrăinare, fie că sînt de nuntă, ca de pildă : „Ia-ți, mireasă, ziua bună, / ... De la fir de busuioc, / De la feciorii din joc, / De la fir de iarbă mare, / De la draga șezătoare" [90] sau „Satu meu, grădină dulce, / Din tine nu m-aș mai duce / De mirosu florilor, / De dragu feciorilor, / De mirosu la o floare, / De dragu din șezătoare" [91], fie că sînt de cătănie, ca : „Să vii, mîndro, să mă cați / La cazarmă în Galați. / Acolo dac-am ajuns, / Sus pe scăunel ne-a pus / Și părul că ni l-a tuns ! / — Hai, mîndro, de mi-l adună / Și mi-l fă, mîndră, cunună / Și mi-l du prin șezători / Și-l arată la feciori" [92], vorbesc de despărțirea de șezătoare ca de un însemn al locului apartenent de care se desparte cel înstrăinat. Înșeși cîntecele de șezătoare, în ordine cronologică precedînd cîntecul ritual de nuntă, prefigurează această desprindere a tinerilor din cadrul organizat ceremonial al grupei de vîrstă. Se cîntă în șezătoare cîntece proprii de despărțire, așa cum altele se vor cînta în ceremonialul de nuntă. Primele consemnează evenimentul din perspectiva grupului, următoarele din perspectiva celei ce-și ia rămasul bun. Dintre cîntecele de șezătoare reținem : „Cîntați, fietelor, / Cîntaz, dragilor, / Că din ceata noastră / Ni să duce-o fată. /

— Cine-i miruliţa? / — Iar Veta drăguţa! / — Cine-i mirele? / — Vasile junele" [93] sau „Toarceţi, fetelor, / Şi haideţi acasă / Că din ceata noastră / Ni să duce-o fată. / — Ce nume de fată? / — Reli mireasa. / — Care-i mirele? / — Vasile junele. / Lingură de miere, / Vasile cu muiere; / Foaie de tăba', / Reli cu bărbat" [94]. Ele constituie un argument în plus pentru caracterul ceremonial cu valoare premaritală al şezătorii şi al repertoriului ei. Cîntecele lirice propriu-zise găsesc diferite modalităţi de a numi ataşamentul la loc, la grup de vîrstă, la practici şi acţiuni comune prin aceeaşi formulă-sinteză: şezătoarea. De pildă: „Mult mă-ntreabă sfînta lună, / Unde mi-i voia cea bună. / Io mă jor pă sfîntu soare / C-am uitat-o-n şezătoare. / În şezătoare la masă, / Şi-nflorească şi să crească. / Feciorii acolo-or mere / Florile or mirosi, / Pă mine m-or pomeni" [95]; „Satul meu, grădină dulce, / Din tine nu m-aş mai duce, / De mirosul florilor, / De dragul fetiţelor. / De mirosul la o floare, / Al mîndrei din şezătoare" [96] sau „Frunză verde de cicoare, / Doru mi-i de şezătoare, / Doru mi-i şi nice prea, / Dacă nu-i drăguţa mea, / Care m-am iubit cu ea" [97].

Considerăm că textele cîntecelor de şezătoare sînt mai mult decît „tachinări ale unor fete şi flăcăi între care se înfiripă apropieri erotice sau, dimpotrivă, s-au stins din anumite pricini" [98], sînt — cum am încercat să demonstrăm — piese constituente ale unui repertoriu ceremonial, ţinînd seama că „Orice repertoriu ceremonial este legat de un prilej anume, se manifestă la o dată şi într-o durată de timp determinate, are funcţie rituală precisă, este angrenat într-un complex ceremonial organizat, antrenează la exercitarea sa o colectivitate definită şi se structurează într-un mod propriu în raport cu specificul prilejului respectiv" [99]. Textele acestui repertoriu, chiar şi atunci cînd nu numesc contextul ceremonial, sînt constant ataşate de însemnul dragostei, al cuplului, al relaţiei premaritale. Pentru a da cîteva exemple: „Cine spală lînă-n gîrli? / Nioilen-dorlen / Maichii povestiră / Turcii nema sana / Nema voia dohi / Iar Maria, fată mare, / Trece Ion pe-acolea / Şi Maria-l sărută" [100]; „Hop, zurzur în deuocei, / Deocie-i Corneli / Stau înghiaţă în gheţar / La Gheorghe pe buzunar. / Gheorghe cîn să răsucea / Zorzoniei zorzonia. / — Tăceţ, nu mai zorzoniţ / Că de-abia-l-am adormit / Sub tufă de lută-plută, / Sai, Corneli, şi-l sărută" [101]; „Pelin, pelinel, / Cin' şade sub ţărmurel? / Şade Neli frumuşel / Pe perină de bumbac / Cu Gheorghie după cap" [102]; „Pe su' brîu' nucilor, / Hopci-cuopci, / Ieste-un pat mare de brad / Iar în pat cine-i culcat? / — Ieste . . . mort de beat / Şi cu Reli-mbrăţişat" [103]. Ele pot apela şi la elemente de rezonanţă ale ceremonialului nupţial (cununa): „Trei fiete supăriete / Cu cununa vierde, / Numai Kiva nebuna / Rupe cununa / Pentru Gheorghe săracu / Rupe şi capu" [104], ceremonial pe care-l pot numi direct: „La Sibiu cu bolta-nchisă, / Zur mere, zur pere, / Zur, zur, zur cheile mele, / Acolo-i Tăvica scrisă / Şi-i scrisă pe lemn de furcă / Să ghie Gheorghe s-o ducă, / Şi-i scrisă pe lemn de tei / S-o ducă Gheorghe la iei" [105], text în care O. Bîrlea afirmă că „intenţia matrimonială e afişată fără ocoluri" [106].

Din cele desprinse reţinem, prin urmare, faptul că şezătoarea este o instituţie cu caracter ceremonial premarital, al cărei repertoriu de cîntece şi acţiuni se structurează potrivit normelor unui repertoriu ceremonial, cu evidente mutaţii funcţionale în timp, cu oferta pe care acest repertoriu îl face fondului de cîntec liric neocazional şi cu capacitatea de a lua din acesta ceea ce corespunde însă intenţionalităţii şi rostului lui.

[1] „În șezătoarea de fete, pe lîngă felurite practici (și proceduri) menite să aducă acolo pe feciori (ori pe feciorii din altă șezătoare) și încă în absența lor, se executa odinioară un cîntec propriu, ale cărui teme poetice s-au refugiat însă, cu timpul, fie în descîntec, fie în repertoriul liric neocazional . . .” (Traian Mîrza, Ilona Szenik, Gheorghe Petrescu, Zamfir Dejeu, Mircea Bejinaru, *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1978, p. 36).

[2] „Vezi c-acum să iau tot după domnie. Nu vezi, și fetele-n șezătoare cîntă tot alte de pe la oraș”, inf. din Părău, județul Brașov, 1939 (AICED, inf. 2240).

[3] „Învățăm cîntecele din sat la șezătoare, iarna cînd mergem la șezătoare, ce facem? cîntăm, jucăm . . .”, inf. din județul Hunedoara, 1932 (AICED, inf. 2145). „N-am fost la oraș, da știu mai multe ca unu de la oraș; să veniț iarna-n șezătoare, c-atunci mi le aduc toate aminte”, inf. din Veneția de Sus, județul Brașov, 1939 (AICED, inf. 2258).

[4] Ion Bradu, *Din folclorul obiceiurilor bihorene*, Casa creației populare a județului Bihor, 1970, p. 123; text cules în Lungașul de Jos, județul Bihor.

[5] *Ibidem*, p. 126, cules în Cîmpani, județul Bihor.

[6] Ionel Bulboacă, *Cîntecele dorului*. Poezii populare din județul Cluj culese de . . . (ms.), p. 43; text cules în Dîncu, județul Cluj.

[7] Ion Bradu, *op. cit.*, p. 129, cules în Răbăgani, județul Bihor.

[8] *Ibidem*, p. 134, cules în Tăuteu, satul Ciutelec, județul Bihor.

[9] Ion Bradu, *Folclor din Bihor* (ms.), p. 93.

[10] „Izvorașul”, 16 (1937), nr. 5, p. 184.

[11] Inf. din Butan, județul Bihor, 1939 (AICED, inf. 1061).

[12] Ion Bradu, *Din folclorul . . .*, p. 120, cules din Holod, județul Bihor.

[13] *Ibidem*, p. 133.

[14] Catalogul liricii satirice și de joc (ms.), C II 1.1.

[15] Ion Bradu, *Din folclorul . . .*, p. 134, cules din Nimăiești, județul Bihor.

[16] „Șezătoarea”, 1 (1892), nr. 1, p. 8.

[17] O dovedește și apelul la același element de recuzită pentru jocurile din șezătoare: „Gisca se joacă astfel: unul din feciori merge călare pe un scăunel (care e considerat cal) și întreabă pe fiecare fată dacă-i dă calului să mănînce ovăz. Dacă fata răspunde că nu-i dă calului mîncare, flăcăul o scoate la gîscă, adică nu o sărută . . . Un alt joc tot în genul acesta este Puricele: Stă un fecior pe scăunel și altu zice către el: Învîrte-te purice! Răspunde puricele: Nu mai pot de pîntece! că de cînd și pînă cînd? Pînă cînd a merge Aurel s-o sărute pe Sana . . .”, inf. din Sălcuța, județul Bistrița Năsăud, 1950 (AICED, inf. 1864).

[18] Nichifor Mihuța, Vasile Pistolea, *Du-te, dorule-n pustiu*, Cîntece de dragoste și dor, Folclor poetic de pe Valea Timișului, Caraș Severin, Reșița, 1981, p. 85, cules în Constantin Daicoviciu (fost Căvăran), județul Caraș Severin.

[19] *Ibidem*, p. 66, cules în Zăgujeni, județul Caraș Severin.

[20] Ion Bradu, *Folclor din Bihor*, p. 90.

[21] „Stabilirea relațiilor de înrudire prin căsătorie este premersă de o serie de acte a căror intenționalitate poate fi implicată, dar este și explicitată. Printre cele din urmă trebuie menționate două obiceiuri a căror realizare ține o dată de bărbați, iar a doua oară de femei. Este vorba de dansul duminical pe care-l organizează flăcăii și de șezătorile pe care le organizează fetele. Cele două grupuri de vîrstă au la dispoziție două obiceiuri care în stadiul premarital sînt simetrice”, Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, București, 1976, p. 20.

[22] „. . . . prezența feciorilor este sistematică, necesară și în număr mare, constituind preocuparea centrală a fetelor”, M. Kahane, L. Georgescu, *Repertoriul de șezătoare — specie ceremonială distinctă*, „Revista de etnografie și folclor”, 13 (1968), nr. 4, p. 318.

[23] Ion Bradu, *Din foclorul . . .*, p. 121, cules comuna Tețchea, satul Hotra, județul Bihor.

[24] Ion Bradu, *Folclor din Bihor*, p. 90—91.

[25] Ion Bradu, *Din foclorul . . .*, p. 108, cules în Tăuteu, satul Ciutelec, județul Bihor.

[26] *Ibidem*, p. 131, cules în Răbăgani, județul Bihor.

[27] „Șezătoarea”, 11 (1903), vol. VIII, nr. 5—6, p. 85.

[28] Ion Bradu, *Din folclorul . . .*, p. 118, cules Holod, județul Bihor.

[29] *Ibidem*, p. 118, cules în Holod, județul Bihor.

[30] *Ibidem*, p. 117, cules în Budureasa, județul Bihor.

[31] *Ibidem*, p. 131, cules în Răbăgani, județul Bihor.

[32] Traian Mîrza, Ilona Szenik, Gheorghe Petrescu, Zamfir Dejeu, Mircea Bejinaru, *op. cit.*, p. 245, cules în Dealul Negru, județul Cluj.

[33] Nicolae Bot, *Șezătoarea în zona Năsăudului*, „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei” pe anii 1965—1967, Cluj, 1969, p. 315.

[34] *Ibidem*, p. 316.

[35] „Șezătoarea", vol. III, (1894), nr. 1, p. 57.

[36] „În seara de Anul nou, fata care voiește să știe din ce parte îi vine mirele, ia o scovardă în gură, la miezul nopții, se urcă pe vîrful gunoiului și de acolo ascultă: din ce parte vine primul lătrat de cîine, de acolo îi va veni mirele". Vasile Modorcea, *Monografia satului Grid din Țara Oltului*, județul Brașov (ms.), vol. II, p. 250.

[37] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 112, culeș în Rogoz, comuna Simbăta, județul Bihor.

[38] Ion Bradu, *Folclor din Bihor*, p. 90.

[39] „Preocuparea de frunte a fetelor este venirea feciorilor în șezătoarea lor și atragerea de către fiecare fată a cît mai mulți feciori, în vederea căsătoriei. Într-un stadiu foarte îndepărtat, această preocupare s-a concretizat, activ, într-o abundență de farmece, menite să determine apariția și „legarea" feciorilor pentru toate fetele din „ceată", farmece păstrate pînă tîrziu în practica șezătorilor". M. Kahane, L. Georgescu, *op. cit.*, p. 318—319.

[40] Nicolae Bot, *op. cit.*, p. 315.

[41] *Ibidem*, p. 315.

[42] Catalogul liricii satirice și de joc (ms.), C. II 1.1.

[43] Virgil Medan, *Folclorul copiilor*, Cluj-Napoca, 1980, p. 116, culeș în Aluniș, județul Cluj.

[44] *Ibidem*, p. 117, culeș în Mărcești, județul Cluj.

[45] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 132, culeș în Budureasa, județul Bihor.

[46] *Ibidem*, p. 128, culeș în Sîrbi, județul Bihor.

[47] „Șezătoarea", vol. III (1894), nr. 1, p. 50—51.

[48] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 120, culeș în Holod, județul Bihor.

[49] *Ibidem*, p. 171, culeș în Hotar, comuna Tețchea, județul Bihor.

[50] „Ion Creangă", 3 (1910), nr. 1, p. 20, din Dorna, județul Suceava.

[51] Nichifor Mihuța, Vasile Pistolea, *op. cit.*, p. 22, din Caransebeș, județul Caraș Severin.

[52] *Ibidem*, p. 106—107, din Constantin Daicoviciu (fost Căvăran), județul Caraș Severin.

[53] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 115, culeș în Holod, județul Bihor.

[54] AICED, inf. 1265, din Vlădeni, județul Brașov, 1949.

[55] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 129, culeș în Răbăgani, județul Bihor. Despre rostul „furcii" în aceste aduceri în discuție a relațiilor dintre participanți la șezătoare se spune și: „Furca închistrită (sculptată) și cu oglinjoară în față erau semne ale dragostei pe care o purta feciorul fetii, căreia i le-a făcut". Vasile Modorcea, *op. cit.*, vol. II, p. 219.

[56] „Fetele încep a coasă frumoasele cusături românești, pentru timpurile frumoase cari vor urma. Spre a lucra în tovărășie, se adună mai multe la un loc, formînd o șezătoare, mai ales seara pînă noaptea tîrziu. Pentru a le trece timpul mai ușor și mai ales în risete și glume, se duc flăcăi din sat mai mulți tovarăși laolaltă. Ajungînd la casa cu șezătoarea, intră încet în curte, apoi, în completă liniște, bocănesc la ușă, de unde li se dau voie spre a intra în casă. Intrînd în casă, ca de obicei, se ridică caerele pînă în apropierea de vîrful furcii. Dintre ei, cari sînt ceva mai îndrăzneți, ia de la toată furca cîte puțin fuior pe care apoi îl aprind cu un chibrit zicînd că face „bîrdăuță". O aprinde și îi dă voie din mînă pînă-n pod, făcînd o mare plăcere acelora cari o privesc cum așa de lin se lasă apoi în jos, prefăcîndu-se în aproape nimica. La fetele care torc se atinge ușor fusul cu vîrful piciorului spre a cădea jos, făcîndu-le mare necaz...", AICED, inf. 4515, culeș din Deda, județul Mureș.

[57] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 131, culeș din Subpeatră, comuna Aștileu, județul Bihor.

[58] *Ibidem*, p. 165.

[59] „Cînd să duseau la șezătoare torșeau fetele și scăpau fetile fusu. Atunși feșioru îl lua și căpăta un sărut și fata mereu îl scapa. Feșiorii le pițiga", AICED, inf. 185, din Covăsînț, județul Arad.

[60] Ionel Bulboacă, *op. cit.*, p. 52.

[61] Ion Bradu, *Folclor din Bihor*, p. 91.

[62] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 114, culeș în Gruilung, comuna Lăzăreni, județul Bihor.

[63] Ion Bradu, *Folclor din Bihor*, p. 90.

[64] *Ibidem*, p. 89.

[65] *Ibidem*, p. 90.

[66] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 112, culeș în Rogoz, comuna Simbăta, județul Bihor.

[67] Catalogul liricii satirice și de joc (ms.), C II 1.2.

[68] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 126, culeș în Cîmpani, județul Bihor.

[69] Ion Bradu, *Folclor din Bihor*, p. 90.

[70] *Ibidem*, 90.

[71] Ion Bradu, *Din folclorul* ..., p. 119, culeș în Holod, județul Bihor.

[72] „Firuțăle — Un fecior mai bun de gură face rost de cîteva fire de ață (fire de tort) pe care le prinde între degete pe la mijloc. Feciorii apucă fiecare cîte un fir de ață din partea dreaptă; fetele apucă cîte un fir de ață din partea stîngă. Feciorul care ține toate firele de

mijloc, la un moment dat lasă mijlocul firelor. Feciorii și fetele se sărută unul cu altul, așa după cum indică firul de ață, de care ține fiecare cu mîna", Ion Bradu, *Din folclorul ...*, p. 166; „Fîntînuța — Un fecior se așază pe un scăunel lîngă ușă și spune că a căzut în fîntînuță. Un alt fecior îl întreabă : — Cine te poate scoate? Feciorul care stă pe scăunel spune numele unei fete din șezătoare. Fata trebuie să vină și să se sărute cu acel care a picat în fîntînă. Acum, fata care l-a sărutat cade ea în fîntînuță și spune numele feciorului care s-o scoată din fîntînă. Uneori feciorul întreabă la cîți metri a căzut în fîntînă. Numărul metrilor indică numărul de cîte ori trebuie sărutat feciorul sau fata care a căzut în fîntînuță", *Ibidem*, p. 165—166; „De-a ghiobu — Unul din feciori își meșterește o bucată de lemn cu șase fețe egale. Pe fiecare față scrie cîte una din cifrele : unu, doi, trei, patru, cinci, șase. Ghiobul se aruncă în sus pe o masă sau se scutură într-o căciulă, în așa fel ca ghiobul să se oprească indicînd un număr deasupra. Numărul ieșit obligă de cîte ori trebuie fata să sărute feciorul sau feciorul să sărute fata", *Ibidem*, p. 167; „De-a glaja — Pune o glajă la mijloc și sucișește în dreptul fiecărei fete, sticla să duce cu gîtu ori cîte o fată ori cîte un fecior care-i de partea aia. Ș-atunci o sărută", AICED, inf. 2353, din Vîștea de Jos, județul Brașov, 1950.

[73] Vasile Modorcea, *op. cit.*, vol. II, p. 224.
[74] Ion Bradu, *Din folclorul ...*, p. 107, cules în Cărășău, comuna Cociuba, județul Bihor.
[75] *Ibidem*, p. 116, cules în Tețchea, județul Bihor.
[76] *Ibidem*, p. 112, cules în Meziad, comuna Remetea, județul Bihor.
[77] *Ibidem*, p. 134, cules în Ciutelec, comuna Tăuteu, județul Bihor.
[78] M. Kahane, L. Georgescu, *op. cit.*, p. 328.
[79] Ionel Bulboacă, *op. cit.*, p. 43.
[80] Ion Bradu, *Din folclorul ...*, p. 129, cules în Răbăgani, județul Bihor.
[81] Ionel Bulboacă, *op. cit.*, p. 34.
[82] Ion Bradu, *Din folclorul ...*, p. 134, cules în Nimăiești, județul Bihor.
[83] *Ibidem*, p. 135, cules în Holod, județul Bihor.
[84] *Ibidem*, p. 133.
[85] Catalogul liricii satirice și de joc (ms.), C II 1.11.
[86] Ion Bradu, *Din folclorul ...*, p. 107, cules în Budureasa, județul Bihor.
[87] *Ibidem*, p. 123, cules în Lungașul de Jos, județul Bihor.
[88] *Ibidem*, p. 132, cules în Budureasa, județul Bihor.
[89] *Ibidem*, p. 132, cules în Budureasa, județul Bihor.
[90] AICED, inf. 1225, din Vlădeni, județul Brașov, 1949.
[91] AICED, inf. 2285, din Veneția de Jos, județul Brașov, 1940.
[92] C. Rădulescu-Codin, *Literatură, tradiții și obiceiuri din Corbii Muscelului*, București, 1929, p. 9.
[93] AICED, mg. 3233 II e, Ucea de Jos, județul Brașov.
[94] AICED, mg. 2965, a, Vîștea de Jos, județul Brașov.
[95] Ion Bradu, *Din folclorul ...*, p. 109, cules în Budureasa, județul Bihor.
[96] „Izvorașul", 15 (1936), nr. 7—8, p. 258.
[97] „Șezătoarea", 21 (1923), nr. 3, vol. XIX, p. 33.
[98] O. Bîrlea, *Folclorul românesc. Momente și sinteze*, I, Editura Minerva, București, 1981, p. 418.
[99] M. Kahane, L. Georgescu, *op. cit.*, p. 317.
[100] *Ibidem*, p. 328.
[101] *Ibidem*, p. 327.
[102] *Ibidem*, p. 328.
[103] *Ibidem*, p. 325.
[104] *Ibidem*, p. 325.
[105] *Ibidem*, p. 329.
[106] O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 418.

FONCTION PRÉMARITALE DANS LE RÉPERTOIRE DES CHANSONS DES VEILLÉES DES JEUNES FILLES

Résumé

Le répertoire des textes chansonniers qu'on entend aux veillées des jeunes filles est très ouvert à l'enrichissement, processus surveillé par la fonction de l'institution. Cette chanson est un élément de cérémonie dont

la fonction est liée à l'étape prémaritale. Le répertoire même de ces chansons reflète leur fonction cérémoniale. Ces textes :

1. commentent l'institution prémaritale, établissent le contexte cérémonial, dans le temps (saison, jour, heure), dans l'espace (village, maison, chaise), identifient les participants, leurs âges et la signification de leur présence.

2. indiquent les scénarios des séquences qui se succèdent : le travail des jeunes filles, l'absence des jeunes hommes, leur apparition, l'interruption du travail et les actions communes des filles et des jeunes hommes, l'organisation des couples et leurs jeux etc.

3. font mention constante des préocupations pour l'accomplissement du mariage.

La conclusion de l'étude est que la veillée des jeunes filles constitue une institution à caractère cérémonial prémarital, dont le répertoire de chansons et d'actions est structuré à l'image du répertoire cérémonial. Il y a une dynamique perpétuelle, fonctionnelle et des échanges incessants avec le fond général (non occasionnel) des chansons lyriques, dont on utilise ce que correspond à l'intention du répertoire cérémonial.

DESPRE ORIGINEA UNOR MELODII DIN *VICLEIUL DIN TÎRGU-JIU*

GHEORGHE CIOBANU

Lipsa unor studii în care să se încerce determinarea originii și a vechimii unor melodii — fie aceasta oricît de aproximativ făcută — ne dovedește că ne mișcăm încă între două extreme care se exclud, și anume :

— Cîntecul popular este „un produs absolut autonom de influența culturii moderne" [1], iar satul „este singurul creator de artă populară și nu împreună cu alte unități sociale". De aceea, „cînd se va consuma viața celui din urmă sat arhaic românesc va fi lichidat și ultimul act folcloric autentic" [2].

— Folclorul „este aproape totdeauna vestigiul și reflexul unei arte savante, sau cel puțin a unei civilizații muzicale ce posedă o artă savantă"[3]. Idei similare ale aceluiași autor se întîlnesc și în formularea : „Nu cred că există muzică propriu-zis populară" ... [4].

Se mai vorbea uneori de muzică populară *autentică* — cea de „tradiție orală", care circulă în „masele largi populare" — și de o muzică populară *neautentică*, fiind socotită „falsificată", „presupusă în mod eronat ca fiind populară", cum ar fi, de pildă, aceea care se aude la concerte și petreceri. Aceste melodii ar fi doar în parte autentice, pentru că „nu se respectă stilul și modul de execuție" [5].

Asemenea păreri au împiedicat și împiedică dezvoltarea cercetării istorice a creației noastre muzicale populare, și aceasta cu atît mai mult cu cît s-au exprimat păreri apropiate de cele de mai sus și de către unii folcloriști români de prestigiu. C. Brăiloiu, de pildă, a susținut — sub influența „Școlii sociologice" din București, dar și a lui Béla Bartók — cercetarea folclorului *contemporan*, iar a celui din trecut doar „atunci cînd va putea, atunci cînd prezentul îi va da un material informativ suficient pentru inducții nu prea vecine cu ipoteza" [6].

Tot pentru C. Brăiloiu, scopul final al cercetării comparate n-ar fi decît „caracterizarea unuia sau mai multor stiluri muzicale, naționale, etnice mai bine-zis, și a substilurilor acestora : dialectele muzicale"[7].

Rezultă clar de aici că metoda comparată nu era gîndită pentru a ajuta la depistarea eventualelor împrumuturi și — în cele din urmă — la cunoașterea evoluției și a îmbogățirii repertoriului popular, ci doar pentru determinarea trăsăturilor muzicale zonale ale stilurilor și substilurilor muzicale specifice diferitelor provincii. Este deosebit de importantă și această latură a cercetării, nu trebuie însă să se rămînă aici.

C. Brăiloiu a exprimat părerile de mai sus înainte de anul 1931[8], cînd a publicat cunoscuta-i *Schiță a unei metode de folklore muzical*, rămîne însă și cu aceasta la părerile exprimate anterior.

Păreri asemănătoare se mai întîlnesc și mai apoi, susținîndu-se în cadrul fostului Institut de folclor — sub influența aceleiași „școli sociologice" din București — axarea cercetării pe „contemporaneitate" și recomandîndu-se „însoțirea fiecărei melodii culese de cît mai multe date informative". M. Pop considera că însoțirea fiecărei piese culese „cu date cît

mai ample" ar permite „o deplină cunoaștere a conținutului de idei, a formei și a rostului ei : funcție, frecvență, circulație" [9].

Cine ar putea crede că vreun „informator" și-ar fi pus vreodată problema originii și a vechimii pieselor muzicale pe care le cînta ? De unde putea să știe, de pildă, informatorul din Cărpiniș (jud. Alba) al lui Béla Bartók că *Țarina* pe care i-a cîntat-o este varianta unei melodii atestate din prima jumătate a sec. al XVI-lea [10] ? Ar fi absurd să pretindem așa ceva informatorilor noștri, dar este absolut necesar — ca muzicologi și mai ales ca etnomuzicologi — să cunoaștem asemenea date pentru a ne da seama, cel puțin, de începuturile și evoluția anumitor melodii, dacă nu a întregului nostru folclor muzical. La cunoașterea unui asemenea început nu se poate ajunge însă decît comparînd mereu melodiile ce se află în circulația orală cu ceea ce ne transmit manuscrisele și tipăriturile vechi.

Socotind, probabil, că nu este nevoie de așa ceva, unul din mentorii metodei de cercetare practicată în fostul Institut de folclor între anii 1949 și 1968 — cred însă că și în prezent în virtutea inerției — n-a văzut în „enormul volum" *Patrium Carmen* al lui G. Breazul, în care prezintă unele melodii de origine străină, devenite populare la noi, decît abia o „colecție de fișe" [11]. S-ar putea ca O. Bîrlea să se fi exprimat astfel pentru că melodiile în cauză au fost strînse de prin publicații și manuscrise, nicidecum „de pe teren", și încă fără datele informative de rigoare !

Dar să ne oprim aici, pentru că nu ne-am propus și nu ne propunem să urmărim părerile emise cu privire la folclorul muzical — mai ales în ceea ce privește originea și răspîndirea unor melodii —, ci doar să atragem atenția, în cele ce urmează, asupra faptului că putem întîlni destul de des în folclor creații despre care unii n-ar ezita să jure că aparțin „folclorului autentic", în timp ce despre unele dintre acestea s-ar putea dovedi ușor că sînt fie creații culte — autohtone sau de aiurea —, fie împrumuturi de la naționalitățile conlocuitoare sau popoarele vecine.

În 1957, îmi propusesem să urmăresc într-o serie de studii unele melodii a căror vechime putea fi împinsă înapoi cu circa un secol — un secol și jumătate, dacă nu și mai mult. În acest sens, am prezentat un cîntec din cele publicate de A. Pann în *Spitalul Amorului* sau *Cîntătorul dorului*. Știam că textul cîntecului fusese publicat — ca variantă — încă în 1787, dar melodia nu putuse fi găsită anterior deceniului al șaselea al secolului trecut [12].

Îmi mai propuneam atunci să urmăresc nu numai ceea ce folcloriștii puteau considera, fără greutate, că ar aparține „folclorului autentic", ci și melodii de origine cultă indiscutabilă „care au circulat în București după anul 1800" [13]. Intenția era să urmăresc trei categorii de melodii diferite ca origine : *populare, culte* — de influență sau chiar de origine orientală sau occidentală —, *lăutărești*. Creațiile acestei ultime categorii sînt destul de strîns înrudite cu cele ale categoriilor precedente : cu cele populare ca întindere și metru poetic, cu cele culte ca substanță melodică și ritmică. Totul este integrat, bineînțeles, stilului de execuție specific lăutăresc. Socoteam încă pe atunci creațiile lăutărești ca o categorie aparte, așa cum socoteam și pe cele culte, fără a le nega însă calitatea de creații populare atunci cînd erau integrate stilistic și structural folclorului.

Nu am putut respecta intenția din motive independente de voința mea, dar nici nu am încetat să urmăresc asemenea creații. În prezent dețin un important număr de melodii — mai ales de origine cultă sau de împrumut — cu variantele lor găsite la români în circulația lor orală, dar și prin

manuscrise și tipărituri. De altfel, lucrînd la reeditarea „Cîntecelor de lume" publicate de Anton Pann, mă izbise faptul că unele din textele lui circulau — sau circulaseră — în zone destul de îndepărtate de Bucureștiul în care văzuseră lumina tiparului.

Așa, de pildă, *Munților, fiți mărturii* ... — cîntec creat de A. Pann pe cînd trecea munții la Brașov de teama revoluției din 1821 — a fost publicat în revista „Familia" — din anul 1873 — cu specificarea : „Viersul lui Petru Rareș (Doină populară din Solnocul interior)", presupunîndu-se că ar fi fost cîntat de Petru Rareș, cînd s-a refugiat, din cauza tătarilor, la cetatea sa Ciceiu [14].

Ochilor de plîns topiți — de origine grecească anonimă, tradus în românește în jur de 1800 — a fost cules cu altă melodie de Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, din Bozovici (jud. Caraș) și publicat în revista „Izvorașul" [15]. În 1937, cîntecul este publicat din nou — cules din Cicău (jud. Alba), de asemenea cu altă melodie [16], pentru ca, un an mai tîrziu, să se publice o altă variantă, culeasă fiind de Jean Popa, din Poiana (jud. Bihor) [17].

Leliță Săftiță a fost cules în 1910 de B. Bartók din Sînicolaul Mare, (jud. Timiș) [18], comuna sa natală, iar Al. Voevidca a cules același cîntec, în 1908, din comuna Rușii Mănăstioarei (jud. Suceava) [19].

Al. Voevidca a mai cules și alte texte din cele publicate de A. Pann, precum :

— *Astăzi rîz și vorbesc* [20] ;

— *Luniță luminătoare* [21] ș.a.

În afară de acestea, mai menționăm *romanța* creată de Th. Georgescu : *Doamne, cît e de frumoasă / Puiculița mea* ...[22], care a circulat apoi cu textul creat de G. Sion : *Mult e dulce și frumoasă / Limba ce vorbim* ...[23] și pe care Al. Voevidca a cules-o cu textul : *Doamne, cît e de frumoasă / Marioara mea* ...[24].

Toate acestea au alcătuit un imbold pentru urmărirea circulației unor melodii, așa cum am făcut cu cele publicate în *Izvoare ale muzicii românești* [25], ca și în volumul în curs de apariție : *Cîntece de lume scoase din manuscrise și tipărituri muzicale în notație neumatică (sec. XVIII — începutul sec. XIX) și transpuse în notație liniară*. În afară de acestea, posed circulația a încă aproape o sută de melodii.

Dar să ne oprim la circulația cîtorva melodii din *Vicleiul din Tîrgu-Jiu* [26]. În Prefață autorii observă — pe bună dreptate — că „vechiul miez țărănesc" al acestui teatru popular a fost cu totul copleșit de tot soiul de *adaosuri urbane și suburbane* [27] ; că repertoriul muzical pare și el un potpuriu în care stau alături *cîntece de stea* cu *cîntece soldățești*, de pildă „Azi am să crestez în grindă", *romanțe* mai mult sau mai puțin demodate, ca „Ah mamă, ah mamă", *cuplete de revistă*, ca „De cînd traiul s-a scumpit" etc. [28].

Într-adevăr, repertoriul muzical al acestui *Viclei* este — ca origine — foarte variat, nelipsind din el nici melodiile de origine bisericească, după cum nu lipsesc cele populare — sau devenite populare — ca și cele pătrunse prin școală. În cele ce urmează, ne vom ocupa de originea unor melodii care au fost socotite, probabil, drept „cîntece de stea", motiv pentru care cercetătorii nu s-au mai ocupat și de originea lor. Acestea sînt :

— *Abia ani patrusprezece* (p. 17, nr. 9 a) ;

— *Saltă cerul și pămîntul* (p. 29, nr. 17 a) ;

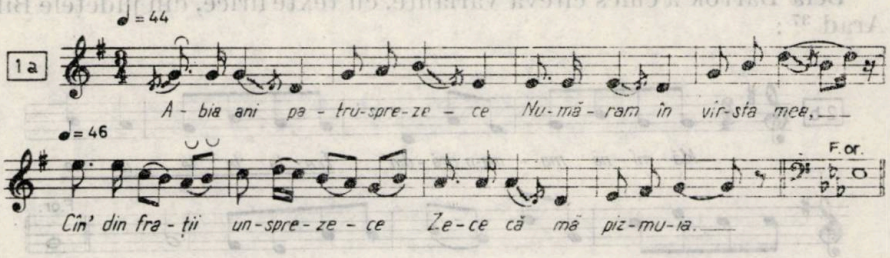
— *Un amar și-o grea durere* (p. 30, nr. 19 a) ;

— *Trei păstori se întîlniră* (p. 31, nr. 20 a).

Ne vom ocupa de acestea tocmai pentru că melodiile lor au fost considerate, probabil, de „origine populară", ceea ce nu sînt, după cum se va arăta.

Nu vom păstra ordinea menționată, ci ne vom referi mai întîi la cîntecul *Un amar și-o grea durere* care folosește melodia cunoscutului cîntec protestatar *Mugur, mugurel*, creație a lui Ilarion al Argeșului, fost consilier al lui Tudor Vladimirescu. Despre cîntecul acestui „volterian" — cum i s-a spus — ne-am ocupat într-un studiu publicat încă în 1965 [29], iar circulația melodiei am urmărit-o — în manuscrise, tipărituri și discografie — în volumul *Izvoare ale muzicii românești* apărut în 1976 [30]. Pentru aceste considerente renunțăm să ne mai referim la el, dar va trebui să reținem originea cultă a melodiei și că circulă pe texte variate : de stea, lirice, protestatare. Vom începe așadar cu melodia cîntecului *Abia ani patruspre-zece*, al cărui text — dar nu și melodia, după cum vom vedea — este creație a unui om al bisericii.

Pentru o mai ușoară comparare a melodiilor între ele, le transpunem pe toate cu finala pe treapta *sol*[1]. Iată acest cîntec :



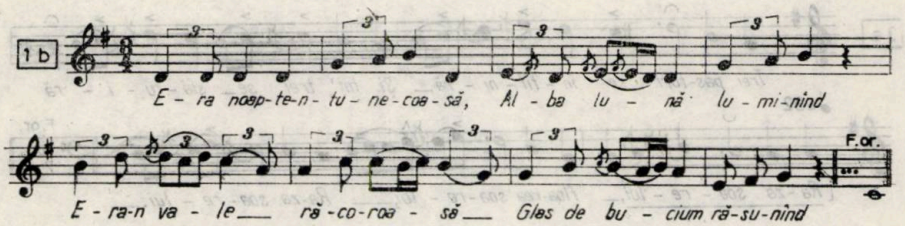
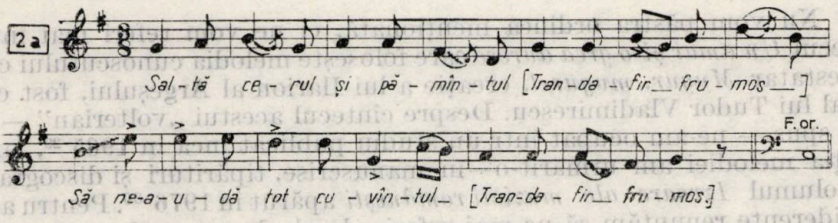
Cea mai veche variantă melodică a acestuia a fost publicată de Anton Pann în broșura a III-a a *Spitalului Amorului*, ediția din 1852 [31]. Melodia s-a bucurat de o largă circulație prin tipărituri și manuscrise, dar și pe cale orală [32], putînd fi întîlnită chiar și în Bulgaria [33].

În Arhiva I.C.E.D. melodia se află — din cîte știm pînă la ora de față — după cum urmează :

— Mg. 551 : *Horea căii carelor* (comuna Nepos, jud. Bistrița-Năsăud) ;

— Mg. 4710 I a : *Mamă dragă, astă noapte* (Negreni, Scornicești, jud. Olt) ;

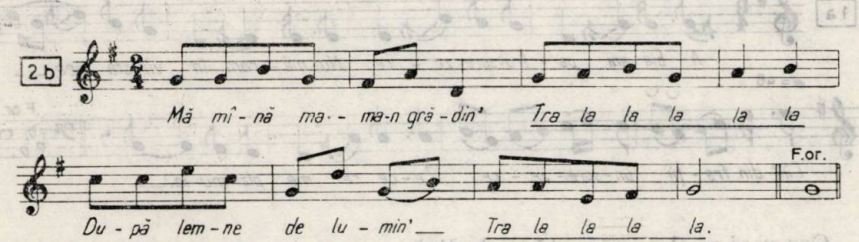
— Inf. 10.543 : *Astă noapte, mamă dragă* ... (Ceplenița, jud. Iași) ;

Varianta A. Pann fiind mai extinsă, dăm doar fragmentul corespunzător cîntecului din *Vicleiul din Tîrgu-Jiu* :

A doua melodie asupra căreia ne oprim este cea a cîntecului *Saltă cerul și pămîntul*. Acesta figurează în *Viclei* de trei ori (nr. 17 abc).

După circulația ei largă, melodia este de origine străină. Cea mai veche variantă melodică românească a apărut în „Muza Română" [34].

Al. Voevidca a cules o variantă, în anul 1907, din comuna Drăgoiești (jud. Suceava), cu textul :

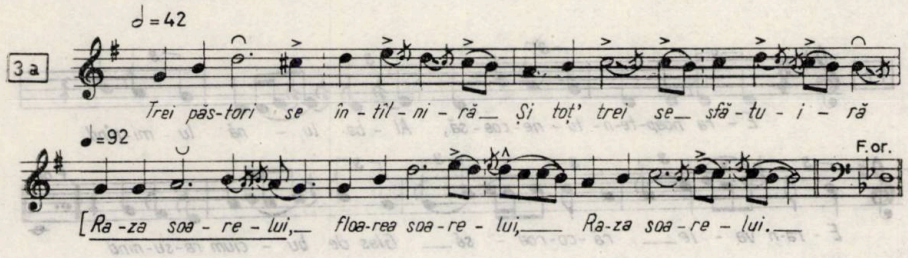
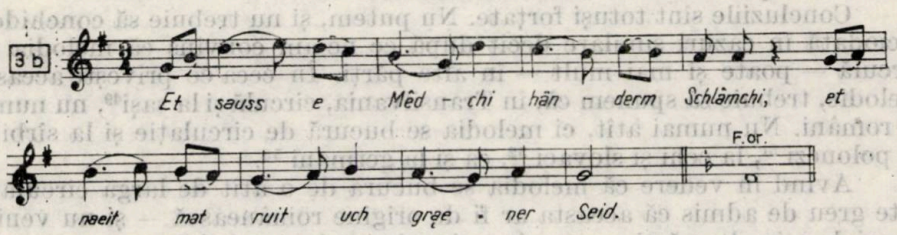
Hai, leliță-n deal la cruce ... [35]

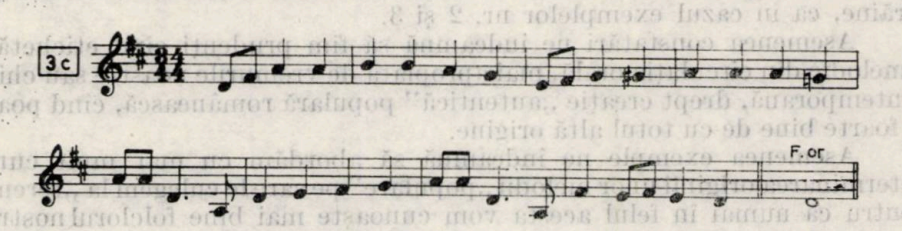
Melodia apare ca dans („Leana") în colecția publicată de Pompiliu Pîrvescu [36].

Béla Bartók a cules cîteva variante, cu texte lirice, din județele Bihor și Arad [37] :

O variantă melodică a circulat la macedoromânii din Peninsula Balcanică [38].

Circulația este însă mult mai largă, aflîndu-se și la *sîrbi, croați, sloveni* [39].

Într-o colecție pentru școli [40] se află o altă variantă, cu textul : *O. Strassburg, du wunderschöne Stadt* ... care are mențiunea : „*Norddeutsche Weise*". G. Breazul afirmă că „*O Strassburg*" ... „se cînta încă pe la 1780 în Suabia" [41].

Ultima melodie la care ne vom referi este cea a unui cunoscut cîntec de stea : *Trei păstori se întîlniră* ... care circulă — datorită școlii — în mai toate zonele țării. În studiul semnat de C. Brăiloiu și H. H. Stahl, cîntecul se află la pag. 31 (nr. 20 a) :

Înainte de a vedea ce este cu această melodie, să dăm și o variantă cîntată cîndva de sașii de la Bistrița, avînd ca titlu *Werbung*, deci cîntec „de recrutare" ! Melodia este, după cum se specifică, de origine „Weisskirch", luată dintr-un manuscris.

Văzînd creația lui Johannes Brahms, intitulată *Variationen über ein ungarisches Lied*, op. 21, nr. 2 — în care melodia supusă la variațiuni reprezintă o variantă indiscutabilă a celei a cîntecului de stea *Trei păstori* . . . — Octavian Beu a susținut, într-o scrisoare adresată lui Béla Bartók, că melodia pe care se bazează „Variațiile" este românească, nu ungurească. El scria lui Bartók : „Brahms a compus într-ale sale Variațiuni pe un cîntec maghiar o colindă românească. Nu cumva o aveți în culegerea dvs. ?"[42] Iată și melodia pe care a folosit-o Brahms [43] :



Béla Bartók răspunde afirmației lui Beu : „Tema din opus 21 de Brahms nu o știu ca un colind românesc ; știu numai că această melodie a fost foarte răspîndită ca un cîntec maghiar" [44]. Și totuși, Bartók a cules și a publicat două variante românești ale acestei melodii, deci avea cît de cît cunoștință de circulația melodiei în cauză la români [45]. Și mai afirmă B. Bartók în răspunsul său menționat : „. . . melodia nu este caracteristică nici pentru melodiile de colind românești, nici pentru melodiile țărănești maghiare", deci cunoștea circulația mai largă a acesteia. Și continua : „Eu cred mai degrabă că la noi ea este fie o preluare din melosul vecinilor noștri din nord, fie o plăsmuire ivită la noi ca urmare a influenței dinNord-Vest, răspîndită de la noi mai departe pe teritoriul românesc . . ." [46].

Mai recent, muzicologul Viorel Cosma scrie, după ce reamintește discuția dintre O. Beu și B. Bartók : „Bartók avea dreptate cînd afirma că nu cunoaște un colind românesc a cărui melodie să semene cu cea din *Variationen über ein ungarisches Lied*, fiindcă motivul muzical în discuție aparține unui *Cîntec românesc de stea* : *Trei păstori se întîlniră*" [47]. Considerînd că O. Beu a confundat colindul cu cîntecul de stea — deși în Transilvania cîntecele de stea sînt denumite, de obicei, colinde — V. Cosma conchide : „Circulația largă a cîntecului de stea în Transilvania l-a determinat pe Johannes Brahms nu numai să-l socotească „ungur", ci și să împrumute unora din variațiunile pentru pian accente ritmice caracte-

ristice folclorului maghiar. Totuși — continuă V. Cosma — esența proprie melosului românesc l-a obligat pe Johannes Brahms să prelucreze tema și în spiritul muzicii noastre, fapt care ne determină să includem definitiv piesa *Variationen für das Pianoforte*, op. 21 nr. 2 în circuitul lucrărilor universale ce apelează la folclorul românesc" [48].

Concluziile sînt totuși forțate. Nu putem, și nu trebuie să conchidem niciodată în cazuri similare decît după ce ne-am convins că melodia nu circulă — poate și mai mult — în alte părți. În ceea ce privește această melodie, trebuie să spunem că, în Transilvania, circulă și la sași[49], nu numai la români. Nu numai atît, ci melodia se bucură de circulație și la sîrbi [50], la polonezi [51], la cehi și slovaci [52], ca și la germani [53].

Avînd în vedere că melodia se bucură de o atît de largă circulație este greu de admis că aceasta ar fi de origine românească — și nu venită la noi de prin alte părți — cu atît mai mult cu cît cîntecul de stea reprezintă categoria cea mai nouă în folclorul românesc, iar în categoria colindelor nu am găsit decît două exemple care să folosească această melodie [54].

În prezentarea noastră, ne-am limitat la 3 exemple luate dintr-un studiu asupra teatrului popular-religios : *Vicleiul din Tîrgu-Jiu*. Concluziile pe care le putem trage din urmărirea circulației celor trei melodii, ca și a originii lor, ni se par a fi :

Melodii pe care sîntem gata oricînd să le acceptăm drept „folclor autentic românesc" se dovedesc a avea origine pe de-a dreptul nebănuită, putînd fi creații culte autohtone — cum este cazul cu ex. nr. 1 — sau chiar străine, ca în cazul exemplelor nr. 2 și 3.

Asemenea constatări ne îndeamnă să fim prudenți cînd etichetăm o melodie din circulația orală, mai apropiată de vremurile noastre sau chiar contemporană, drept creație „autentică" populară românească, cînd poate fi foarte bine de cu totul altă origine.

Asemenea exemple ne îndeamnă să abordăm cu mai mult curaj determinarea originii unor melodii „populare" pe care le culegem la „teren", pentru că numai în felul acesta vom cunoaște mai bine folclorul nostru, vom înțelege mult mai bine evoluția lui în timp și căile pe care s-a făcut acea evoluție.

În afară de aceasta, cunoașterea căilor de evoluție a folclorului nostru din trecut ne poate pune în situația de a înțelege mai bine ceea ce se va întîmpla și în viitor.

NOTE

[1] Ion Diaconu, *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular*, Focșani, 1946, p. 102.

[2] *Ibidem*, p. 103.

[3] A. Danielou, *Le folklore et l'histoire de la musique*, în „Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae", Budapest, 1965, T. VII, Fasc. 1—14, p. 43.

[4] Idem, *Conceptul de folklore într-o societate democratică modernă*, în *Creația populară în contemporaneitate* — Rezumatul comunicărilor de la Primul Festival și Concurs internațional de folclor „România 69", București, 1—3 sept. 1969, p. 39.

[5] Walter Wiora, *Despre concepția muzicii populare autentice*, în IFMC, vol. I (1949), p. 113, în traducere la ICED.

[6] Constantin Brăiloiu, *Opere — Œuvres*, IV, Edit. muzicală, București, 1979, p. 77.

[7] *Ibidem*, p. 78.

[8] Idem, *Arhiva de folklore a Soc. Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical*. Extras din reviste „Boabe de grîu", II, nr. 4, Editura Soc. Comp. Români, București, 1931. Republicat în C. Brăiloiu, *Opere—OEuvres*, IV, *op. cit.*, p. 31—54.

[9] Mihai Pop, *Problemele și perspectivele folcloristicii noastre*, în „Revista de folclor", 1 (1956), nr. 1—2, p. 21.

[10] Jana z Lublina, *Tabulatura organowa*. Monumenta musicae in Polonia. Polskie Widawnictwo muzyczne. Krakow, 1964, f. 37[r] şi 216[v].

[11] Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, Bucureşti, 1974, p. 571.

[12] Gh. Ciobanu, *Un cîntec din colecţia lui Anton Pann*, în „Revista de folclor", 2 (1957), nr. 1—2, p. 149—156. Republicat în Idem, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Editura muzicală, Bucureşti, 1974, p. 146—153.

[13] *Ibidem*, p. 149.

[14] „Familia", 9 (1873), p. 495—496.

[15] „Izvorașul", 3 (1921), nr. 21—24.

[16] *Ibidem*, 16 (1937), nr. 2, p. 43.

[17] *Ibidem*, 17 (1938), nr. 1, p. 27.

[18] Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. II. Vocal Melodies. Edited by Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, The Hague, 1965, p. [464] nr. 355 a şi p. [465] nr. 355 b.

[19] Dr. Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*. I. Band. Liebeslieder. Mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichneten Melodien ... Konrad Triltsch Verlag, Würzburg 1940, p. 220 (nr. XII.17).

[20] Compară : Anton Pann, *Cîntece de lume*. Transcrise din psaltică în notaţie modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, E.S.P.L.A., Bucureşti, p. 177 (nr. 72) cu : Dr. M. Friedwagner, *op. cit.*, p. 223 (nr. VI, 5).

[21] Compară : A. Pann, *op. cit.*, p. 177 (nr. 71) cu : Dr. M. Friedwagner, *op. cit.*, p. 219 (nr. XXI, 16).

[22] Vezi : D. Vulpian, *Muzică populară. Romanţe*, voce şi piano. Vol. III, Bucureşti, 1891, p. 38 (nr. 88).

[23] Să se vadă, între altele : (D. G. Kiriac, N. Bănulescu şi N. Saxu), *Cîntece şi coruri şcolare pentru uzul copiilor din şcoli primare*, Bucureşti, 1909, p. 157.

[24] Dr. M. Friedwagner, *op. cit.*, p. 192 (nr. X. 28).

[25] Gh. Ciobanu, *Culegeri de folclor şi cîntece de lume (Izvoare ale muzicii româneşti*, vol. 1). Editura muzicală, Bucureşti, 1976.

[26] Constantin Brăiloiu şi H. H. Stahl, *Vicleiul din Tîrgu Jiu*. Extras din „Sociologia Românească", anul I, nr. 12/dec. 1936, Tiparul universitar, 1936.

[27] *Ibidem*, p. 3.

[28] *Ibidem*.

[29] Gh. Ciobanu, *Mugur mugurel. Contribuţie la istoria cîntecului popular cu conţinut social-agitatoric*, în „Revista de etnografie şi folclor", 10 (1965), nr. 2, p. 161—170. Republicat în vol. : Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, Editura muzicală, Bucureşti, 1974, p. 137—144.

[30] Gh. Ciobanu, *Izvoare ...*, vol. 1, *op. cit.*, p. 252—253.

[31] Vezi : A. Pann, *Cîntece de lume ...*, *op. cit.*, p. 274 (nr. 146).

[32] Gh. Ciobanu, *Izvoare ...* vol. 1, *op. cit.*, p. 258 (nr. 30).

[33] Stojan Petrov, *O čerci po istorija na bălgarskata muzikalna kultura*, Sofija, 1959, p. 187 („Bălgario mila majko...").

[34] Vezi : „Muza română". Foaie musicală şi literară. Blasiu, 1 (1888), nr. 12, p. 4.

[35] Dr. M. Friedwagner, *op. cit.*, p. 197 (nr. X. 35).

[36] Pompiliu Pîrvescu, *Hora din Cartal* ... Cu arii notate de C. M. Cordoneanu (Academia Română, „Din vieaţa poporului român", Culegeri şi studii. I), Bucureşti, 1908, p. 171.

[37] Béla Bartók, *op. cit.*, p. 511—512 (nr. 414 abcd). Culegerile sînt făcute între anii 1909—1917.

[38] Vanghele T. Millio, *Cîntece populare macedoromâne*. Notate în muzică de ... Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1928, p. 52.

[39] Să se vadă : Vlad R. Georgevitch, *Trente-cinq chansons populaires serbes* pour piano avec chant ad libitum par ... Bordeaux, f.a., nr. 21 ; V. Đorđević, *Narodna pevjanka*, Beograd, 1926, p. 53 ; B. Kačerovski, *U kolo*, J. Studnička & Co, Sarajevo, p. 56 ; Fr. S. Kuhač, *Južnoslovenske popievke*, Zagreb, I (1878), p. 116 ; L. Kuba, *Pjesme iz Bozni i Hercegovina*, nr. 383. Ultimele patru trimiteri le-am luat de la B. Bartók, *op. cit.*, p. 40—41.

[40] *Schulliederbuch*. Sammlung von ein- und mehrstimmingen Liedern. Herausgegeben von einer Kommission Breslauer Schulmänner. Zweiter Teil. Lieder für das vierte bis achte Schuljahr. Neunte Auflage. Breslau, 1908, p. 19.

[41] G. Breazul, *Patrium Carmen*. Contribuţii la studiul muzicii româneşti („Melos". Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul. I), Editura „Scrisul Românesc", Craiova, 1941, p. 458.

[42] Francisc László, *Octavian Beu exeget al muzicii lui Béla Bartók*, în „Studii de muzicologie", Vol. XV, Bucureşti, 1980, p. 198.

[43] *Ibidem*, nota 50.

[44] Béla Bartók, *Scrisori* I. Ediţie îngrijită şi adnotată de Ferenc László. Traducerea textului : Gemma Zinsveliu. Prefaţa de Zeno Vancea, Editura Kriterion, Bucureşti, 1976, p. 174.

[45] Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde (Weinachtslieder)* (Ethnologische Schriften Faksimile-Nachdrucke. IV), Editio Musica, Budapest, 1968, p. 102 (nr. 1270 b).

[46] B. Bartók, *Scrisori* I, *op. cit.*, loc. cit.

[47] Viorel Cosma, *Vocația universală a folclorului românesc (1688—1970)*, în „Studii de muzicologie", Vol. XV (1980), p. 21.

[48] *Ibidem*, p. 22.

[49] Vezi: G. Brandsch, *Siebenbürgisch — deutsche Volkslieder* (Schriften der Deutschen Akademie. Heft. 7), Hermannstadt, 1931, p. 14; Norbert Petri și Viorel Ganea, *Alten siebenbürgisch—sächsische Volkslied*, Kronstadt, 1967, p. 9.

[50] Kosta P. Manojlović, *Narodne melodije iz Iztočne Srbije*, Beograd, 1938, p. 184 (nr. 298).

[51—52] Nu am văzut melodiile. Datele provin din studiul lui Ferenc László, *Brahms. Variațiuni pe melodia Trei păstori se întîlniră? Adnotări noi pe marginea unei scrisori din 1930*. Asupra studiului — prezentat la Uniunea Compozitorilor — a făcut referat scriitorul acestor rînduri.

[53] În colecția lui G. Brandsch — citată în nota 49—se face trimitere la alte variante în colecțiile: Erk und Boehme, nr. 2031—2038 („Armen Seele-Lieder"); Kretzschmar u. Zuccalmaglio, *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen*, I, 103. La indicația referentului, F. László a verificat variantele din aceste colecții, precizîndu-le locul de origine: *Renania, Hessen-Darmstadt, Franken, Saxonia, Silezia* (F. László către Gh. Ciobanu. Scrisoare din 13.07.1983).

[54] Vezi: Sabin V. Drăgoi, *303 colinde* cu text și melodie, culese și notate de ..., Scrisul Românesc, Craiova, 1930, p. 109 (nr. 100); Idem, *Monografia muzicală a comunei Belinț*, 90 melodii cu texte culese, notate și explicate, Scrisul Românesc, Craiova, 1936, p. 66 (nr. 33).

EVOLUȚIA ACOPERĂMÎNTULUI DE CAP ÎN ZONELE ARGEȘ ȘI MUSCEL

ELENA MAXIM

În costumul popular românesc, după cum este bine știut, acoperămîntul de cap a avut un rol utilitar, estetic, cutumiar, el reprezentînd, într-un moment-cheie al vieții, simbolul trecerii fetei în rîndul femeilor. După cununie mireasa este „învelită" de nașă ca semn că a intrat în rîndul femeilor. Aceleași semnificații și aceeași însemnătate a acoperămîntului de cap au fost caracteristice și portului popular tradițional argeșean și muscelean, care a constituit obiectul cercetării noastre [1]. Și în aceste zone colectivitatea satului nu-i permitea unei femei să meargă cu capul descoperit. Familia, prietenii, vecinii, satul întreg ar fi protestat împotriva acelei femei care ar fi îndrăznit să calce legile nescrise ale colectivității. O informatoare din Valea Danului ne sublinia : „Era rușine să mă vadă comuna cu capul gol, nici tata nu mă vedea" [2]. După cel de-al doilea război mondial, în condițiile creșterii necesităților forței de muncă în industrie, a crescut substanțial numărul muncitorilor navetiști, s-a accentuat ritmul apropierii între sat și oraș, a crescut influența orașului în viața satului, în mentalitatea țăranului, în concepția sa despre viață, despre comportament. În prezent apare firesc faptul ca o femeie, de 30—35 de ani, care lucrează la o întreprindere industrială, să nu mai fie condamnată de colectivitatea satului dacă merge cu capul descoperit.

Formele de acoperămînt ale capului în zona Argeș și Muscel nu au făcut încă obiectul unui studiu separat al cercetătorilor noștri de specialitate. În lucrarea *Portul popular din Muscel* [3] se face o succintă enumerare a principalelor piese de acoperămînt ale capului. Investigațiile noastre au scos la iveală o mai mare diversitate a acestor piese în cele două zone.

Cercetările de teren efectuate în zona Muscel (satele Lerești, Voinești, Vișoi, Valea Mare, Valea Foii) și în zona Argeș (satele Aref, Valea Danului, Brădet, Albești) au scos la iveală următorul inventar al pieselor care servesc ca acoperămînt al capului pentru femeie : *ștergar, maramă, căiță, legătoare, cîrpă, cot, tistimel* sau *testemel, bucea* sau *bușcea, broboadă*. Menționăm că, spre deosebire de alte zone etnografice, în toate satele cercetate există o mare varietate de forme și termeni folosiți pentru piesele ce compun acoperămîntul capului. În cele ce urmează, ne vom ocupa numai de *ștergar, căiță, maramă* și *legătoare*. Vom descrie fiecare obiect cu funcționalitatea sa, cu trăsăturile tradiționale componente ; evoluția sau involuția sa în contemporaneitate. Vom defini sensul fiecărui termen utilizat, întrucît în aceste zone se întîlnesc obiecte cu aceeași funcționalitate și trăsături tradiționale, dar cu denumiri diferite, iar în evoluția istorică vechile denumiri au fost transferate altor obiecte cu aceeași funcționalitate.

„Ștergarul" în zona Muscel, denumit „peșchir" în zona Argeș, este o bucată de pînză de formă dreptunghiulară, lungă de 2,50—3,50 m și lată de 0,60—0,70 m, țesută numai în război în cadrul gospodăriei țără-

nești, din bumbac, in sau borangic. n accepțiunea largă prin ștergar se înțeiege o bucată de pînză de formă dreptunghiulară, frumos ornamentată, folosită la împodobirea pereților, avînd diferite funcții rituale (nuntă, înmormîntare) etc. În zona Muscel reprezintă *numai* un obiect pentru acoperirea capului. Ștergarul se țese din : urzeală și bătează din inișor — vergile din inișor sau borangic ; urzeala și bătează din borangic — vergile din borangic sau inișor ; urzeala și bătează din bumbac — vergile din bumbac sau inișor ; urzeala din inișor și bătează din borangic — vergile din borangic, bumbac etc.

Caracteristicile menționate ștergarului au putut fi stabilite numai pe baza informațiilor unor femei de vîrstă înaintată. Pe teren nu am găsit decît un singur peșchir la o femeie de 88 de ani, țesut cu 58 de ani în urmă, pe care îl păstra pentru înmormîntare. Din investigațiile noastre a reieșit că femeile bătrîne au purtat ștergare, dar în prezent nu se mai poartă.

Motivele ornamentale ale ștergarului erau mai mult în vergi longitudinale și transversale din același material, dar firul fiind mai gros, iar printre vărguțe se alegeau, la capete, flori micuțe numite „bobițe". De regulă trupul ștergarului era țesut numai în vărguțe. Rar se puneau la capete și cîteva rînduri subțiri colorate (mov pal, roz pal). Femeile mai bogate intercalau și vergi din „fir". Ștergarul era purtat în zile de sărbătoare și de lucru, pus direct pe păr sau peste o cîrpă, de regulă tot albă. Era așezat pe cap cu un capăt lăsat să atîrne pe spate, iar celălalt capăt se înfășura în jurul gîtului și se prindea în față, într-o parte, cam în dreptul urechii. În prezent s-a trecut denumirea de ștergar unei marame cu cîmpul ornamental mai puțin bogat, executată din flori micuțe dispuse între vărguțe. În general cîmpul ornamental al maramei ce poartă numele de ștergar nu se întinde pe tot trupul maramei, mai mult la capete.

La sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea, în zilele de sărbătoare, în zona Muscel, ștergarul era pus peste „căiță". Căița era un cerc de sîrmă, nuiele sau carton, gros de 3 —4 cm, învelit cu pînză de bumbac sau mătăsică, de culoare neagră, roșie, verde sau albastră. Fără cîmpi ornamentali. Căița constituia un obiect de înfrumusețare a acoperămîntului capului, ce-l purtau femeile numai în zi de sărbătoare sau se înmormîntau cu el. În cadrul investigațiilor noastre de teren nu am găsit nici o căiță păstrată în lada de zestre, cu toate că ea era prezentă în memoria colectivității sătești.

„Marama" este o bucată de pînză foarte fină, țesută în casă, din borangic, de formă dreptunghiulară. lungă de 3,50—4 m și lată de cca 0,70 m, cu care femeile se legau la cap prin înfășurare în jurul gîtului, cu un capăt atîrnînd pe spate și unul lăsat pe piept. Marama avea aceeași funcție ca a ștergarului. (Ștergarul sau marama constituia — se pare — una din piesele tradiționale ale costumului popular feminin al iliro-tracilor. Cea de-a doua variantă de costum femeiesc dacic de pe Columna lui Traian are în componența sa o năframă asemănătoare ștergarului sau maramei din zilele noastre. În stampele rămase din sec. al XVIII-lea marama este prezentă ca podoabă a costumului femeiesc.) În prezent marama se mai țese numai în unele sate ale zonei Muscel. Pe ulițele satului Valea Foii aproape fiecare casă are cîte un război la care cineva din casă țese maramă. În această zonă marama este nelipsită de la învelirea miresei și de la acoperirea capului femeilor. Foarte multe femei își păstrează marama de mireasă pentru înmormîntare. Fiecare bătrînă are o maramă cu care să fie înmormîntată. În zona Argeș, unde țesutul de marame s-a pierdut ca

meșteșug, numai femeile bătrîne mai păstrează obiceiul de a fi îngropate cu maramă. Inițial marama se țesea din borangic tras cu mîna de crescătoarele de viermi de mătase sau de femei specializate. Pentru ca pînza să fie cît mai fină se ungeau firele în război, înaintea sulului din spate, cu terci de mămăligă — numit cir —, iar apoi prin frecare, apăsare și întindere se obținea un fir mai subțire și se țesea o pînză mai fină. Prin apariția mașinii de tras borangic s-a obținut un fir mai subțire, uniform, dînd în final o pînză foarte fină. Pe ea au început să aleagă țesătoarele flori tot mai complicate, producînd o minunată podoabă a capului. Femeile care țes marame sînt privite cu deosebită stimă de către celelalte țesătoare, pentru că acest meșteșug este mai dificil la urzit, năvădit, ales și țesut. Firele sînt foarte dese și aproape transparente; sub ele în fața războiului, de obicei, este legată o pînză neagră ca să se vadă mai bine la ales. Mîna țesătoarei trebuie să fie fină, să nu agațe firele. Bătaia la spate este ușoară.

Ornamentația maramei se făcea din alesătură cu bumbac și fir metalic strălucitor. Motivele predominante erau cele florale. Am întîlnit relativ puține marame cu motive geometrice. Din 43 de tipuri de marame cu vechime între 25 și 73 de ani am întîlnit numai 7 marame cu motive ornamentale geometrice. Nu am întîlnit marame cu motivul ornamental executat din năvădeală. În a doua jumătate a sec. al XIX-lea ornamentația maramei se executa cu bumbac — ivoar în special — și foarte rar se folosea bumbacul colorat. Atunci cînd se folosea se punea o cantitate foarte mică în totalul modelului pentru a nu strica armonia de transparent a maramei. Aceste marame se numeau „cu fețe" și se foloseau culorile roz pal, mov pal, bleu, frez, iar uneori roșu. Cu apariția firului metalic strălucitor a început să dispară bumbacul colorat în combinarea motivului ornamental. Toate informatoarele găsesc ca foarte frumoase maramele alese cu bumbac ivoar și fir galben strălucitor. Cu cît o maramă are mai mult fir folosit în executarea modelului, cu atît e considerată mai frumoasă. Apariția firului strălucitor de metal pe suport textil denumit de țesătoare „fir" a dus la crearea unor adevărate opere de artă în care ingeniozitatea țesătoarelor, stăpînirea meșteșugului, plăcerea de a țese marama, gustul pentru frumos îmbinate perfect, au dat în final marama musceleană, de o deosebită finețe și frumusețe, care împodobește cu adevărat femeia. Am întîlnit țesătoare care au lucrat cu 150 de căpătîie la o floare, țesînd o maramă în 6 luni de zile. În funcție de modelul încărcat și greu de executat, în funcție de cantitatea de fir ce se folosea la alegerea modelului, se putea deosebi stratificarea socială a țărăncilor. De fiecare dată țesătoarea se străduia să facă alt model pentru vînzare, nu făcea două la fel, căci nu se vindeau. Maramele țesute pentru vînzare — cu excepția celor făcute la comandă — aveau un motiv ornamental mai simplu și foarte multe erau cu model numai la capete, ceea ce muscelencele numesc „ștergar". Este știut și constatat pe teren că pentru ele țesătoarele își dau mai multă silință să facă ceva deosebit, într-un loc unde concurența pentru frumos era mare și fiecare se străduia să o întreacă în ornamentarea maramei pe cealaltă. Așa se face că în zona Muscel se întîlnesc marame foarte bogat ornamentate, iar în zona Argeș, unde meșteșugul țeserii maramelor nu era așa de dezvoltat, maramele sînt mai puțin ornamentate, mai mult cu flori numai la capete și în rest „boboci aruncați". Toate maramele întîlnite în zona Argeș, cumpărate din tîrg, țesute în zona Muscel, nu se ridică la valoarea artistică a maramelor întîlnite în satele zonei Muscel.

Modelele se alegeau fie din caietele de modele apărute în prima jumătate a sec. al XX-lea, fie după modele de ie, față de masă, șervet, perdea etc. Desenau modelul pe hîrtie milimetrică, îl coseau pe canava și apoi țeseau după el. Combinau modelele în funcție de inventivitatea țesătoarei, în așa fel încît o maramă să nu semene cu alta. Unele marame folosesc modelul „șatrangă". Șatranga este motivul ornamental — geometric sau floral — expus în formă de romburi pe tot „cîmpul" sau „trupul" maramei în care erau plasate flori sau figuri geometrice. În zona Muscel am întîlnit puține marame cu acest motiv ornamental, iar unele țesătoare întrebate au răspuns că e o influență sibiană. Din 43 de marame vechi fotografiate, 9 au modelul șatrangă. Concluzia noastră este că marama cea mai răspîndită, considerată de țesătoare ca specifică zonei Muscel, este marama cu chenar la margini și la capete, iar în cîmp flori cît mai mari, mai bogate ca ornament. O maramă cu cîmpul cît mai ocupat de motivul ornamental este considerată o maramă frumoasă. Motivele țesute pe marame au denumirea dată de țesătoare, în funcție de ce-și imaginau acestea, ca de ex. : laleaua, trandafirul, șerpii, calea rătăcită, bulgăru, craca, mărgăritaru, frunza-n vînt cu ochiu boului, fonta, măceșul, clopotele, floare-n șatrangă etc. Marama musceleană folosește mult fir în executarea motivului ornamental. După cel de-al doilea război mondial, cînd materia primă nu s-a mai putut procura ușor, în special firul, țeserea de marame a scăzut mult din intensitate. De asemenea lipsa firului a dus la crearea de modele mult simplificate, cu un cîmp ornamental mai puțin bogat. În prezent, în zona Muscel se țes marame pentru Cooperativa „Marama musceleană" și pentru negustorese, care desfac produsele pe piață.

Cooperativa nu îngrădește creativitatea țesătoarelor. Cercetările etnografice efectuate în Muscel ne-au arătat că marama este singurul produs la care nu se indică de către cooperativă motivul ornamental, decît atunci cînd există comenzi speciale. În rest fiecare țese cum dorește, pentru că de regulă țesătoarelor le place să creeze de fiecare dată alt model.

Concluzia noastră este că dacă cooperativa va executa modele de marame inspirate după cele tradiționale, cu un aspect estetic deosebit, ducînd mai departe faima țesătoarelor din Muscel, negustoresele vor fi nevoite să ridice calitatea motivelor ornamentale de pe marame și astfel aceasta ar contribui la perpetuarea unui minunat meșteșug al poporului român.

Peste cîrpa cu care își prindeau părul, femeile puneau „legătoarea" și apoi marama. Ca să se așeze mai ușor pe cap, ca să fie mai bine fixată și să dea o notă și mai frumoasă podoabei capului, marama se punea în zilele de sărbătoare numai pe legătoare.

„Legătoarea" în Muscel — sau „legătura" în Argeș — este o bucată de dantelă sau mătase de formă dreptunghiulară pe care se coseau motive florale cu mărgele, paiete, fir strălucitor galben sau alb, mătase. Lungimea este de 0,50—0,60 m — cît cuprinde capul — și lățimea de 5—6 cm. Această bucată de dantelă sau mătase pe care se cosea motivul ornamental era dublată de o panglică de aceeași culoare. Culorile ornamentale ale dantelei sau panglicilor pe care se țesea motivul ornamental erau : roșu, roz, negru, bleu. Motivul ornamental era numai floral, executat cu mărgele de diferite mărimi și culori. Culorile întrebuințate erau diferite, în nuanțe de roșu, maron, galben, verde, albastru, mov, roz, alb. Se mai foloseau firul strălucitor galben și alb, strasuri de diferite culori și mătase colorată.

În prezent în cadrul cooperativei se cos legătoare pe catifea cu motive ornamentale mult mai bogate. Motivele florale sînt executate din mărgele multicolore și fluturi. Față de legătoarele confecționate în prima jumătate a sec. al XX-lea, cele executate în prezent în cadrul cooperativei și comandate de negustorese au o mare bogăție și armonie de culori.

În concluzie, considerăm că factorii de stimulare a țesutului în zona Muscel creează condiții prielnice perpetuării unui meșteșug atît de minunat, care duce peste hotare faima artei noastre populare.

NOTE

[1] Cercetări în cadrul unui colectiv din Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, pe tema creației populare (colectiv condus de dr. I. Vlăduțiu).

[2] I.C.E.D., Arhiva sectorului de etnografie. Fișa nr. 2468, culegător E. Maxim.

[3] Florea Bobu Florescu, *Portul popular din Muscel*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957.

AL XI-LEA CONGRES INTERNAŢIONAL AL ŞTIINŢELOR ANTROPOLOGICE ŞI ETNOLOGICE, CANADA, 1983

PAUL PETRESCU

Începute în 1934 sub egida Uniunii Internaţionale a Ştiinţelor Antropologice şi Etnologice, congresele au avut loc din cinci în cinci ani în diferite puncte de pe glob (Moscova, Paris, Tokyo, New Delhi etc.), reunind de fiecare dată mii de specialişti din aproape toate ţările lumii, reprezentînd discipline şi subdiscipline diferite din marile domenii ale arheologiei, antropologiei fizice, sociale şi culturale, etnologiei, lingvisticii şi folclorului.

Tema generală a celui de al XI-lea congres a fost „Antropologia şi publicul : comunicarea ideilor ştiinţifice", faza întîi a congresului avînd ca subtemă „Implicaţiile antropologiei : ideologie, teorie, practică". Congresul s-a desfăşurat în două faze : I. 14—17 august 1983 la Quebec City, Quebec ; II, 20—25 august 1983 la Vancouver, British Columbia, intervalul dintre cele două faze fiind necesar pentru a da participanţilor şi aparatului organizatoric posibilitatea de a se „muta" la circa 4 000 kilometri care despart Quebec City (francofon) de Vancouver (anglofon).

Structura congresului a fost complicată nu numai în ceea ce priveşte diversitatea, de înţeles, a celor mai bine de două mii de comunicări prezentate, ci şi în ceea ce priveşte categoriile de reuniuni ştiinţifice şi educative programate în cursul celor două faze ale congresului. Astfel, au avut loc un număr apreciabil de aşa-numite „colocvii preliminare" sau „pre-congress symposia", în diferite localităţi din apropierea celor două centre universitare unde s-au desfăşurat lucrările propriu-zise ale congresului. Aceste colocvii preliminare aveau, la rîndul lor, o desfăşurare complexă a lucrărilor, participanţii asistînd la o dublă abordare a temelor respective, una făcută de raportori (ce puteau fi 10—15), alta făcută de referenţi (discussants) nominal indicaţi în program, uneori tot atît de numeroşi, temele beneficiind în acest mod de o dezbatere minuţioasă şi, din foarte diferite puncte de vedere, dintru început şi premeditat selectate. Cele cîteva sute de simpozioane programate ale congresului grupau de asemenea mai multe comunicări despre cîte o temă anumită prezentată de mai mulţi raportori, urmate de discuţii. Prin acest sistem de simpozioane cu conţinut precis structurat, s-a urmărit şi, în genere, s-a obţinut un grad înalt de specializare, vizîndu-se discutarea temelor şi problemelor de pe poziţiile cele mai avansate, teoretic şi metodologic, ale disciplinei respective. Au mai fost programate şi aşa-numite „poster sessions" (sesiuni de afişaj), în care textul comunicărilor, precum şi materialele ilustrative complementare (diagrame, fotografii, hărţi, schiţe etc.) puteau fi expuse pe panouri în vederea discutării directe de către participanţi. Toate felurile de simpozioane au fost cuprinse într-un program general publicat şi expediat celor interesaţi cu jumătate de an înainte, fiecare simpozion avînd un indicativ cifric care se putea regăsi în programul detaliat pe zile al celor două faze ale congresului. Programele zilnice erau organizate pe cinci „sesiuni", fiecare dintre ele durînd cîte o oră şi jumătate, un simpozion putîndu-se desfăşura de-a lungul mai multor (chiar cinci) asemenea sesiuni. Lucrările s-au desfăşurat în mai multe clădiri, la Quebec în cuprinsul campus-ului Universităţii Laval, iar la Vancouver în sălile de conferinţe ale unor mari hoteluri.

Un loc important l-au avut programele de filme antropologice şi etnografice care au fost prezentate în tot timpul congresului de către diferite ţări. În sfîrşit, tot în timpul congresului au avut loc rapoartele diferitelor comisii ale Uniunii Internaţionale a Ştiinţelor Antropologice şi Etnologice dezbătînd probleme ştiinţifice de deosebită importanţă şi care au constituit obiectul unor adevărate mini-congrese prilejuind dezbateri interesante. Astfel, au fost prezentate rapoarte ale comisiilor pentru Probleme ale alimentaţiei mondiale, Drept popular şi pluralism juridic, Documentare, Bibliografia folclorului şi a vieţii populare, Atlasul etnologic al Europei, Viitorologie, Muzee, Popoare nomade, Cercetarea antropologică „urgentă", Rolul femeii, Antropologie urbană, Etnocid, Statutul profesional al antropologiei în Africa.

Dacă adăugăm că, în afara celor mai sus amintite, în timpul şi în cadrul congresului au mai avut loc numeroase întîlniri şi evenimente social-culturale, expoziţii etnologice şi antropologice, prezentări de cărţi ale principalelor edituri din lume privind publicarea lucrărilor de antropologie şi etnologie, excursii etnografice, întîlniri cu publicul, programe educative pentru copii, am da un tablou, chiar dacă incomplet, al acestei gigantice adunări de savanţi orientaţi către un larg dialog cu publicul din ce în ce mai introdus în problemele antropologiei, ale cărei aplicaţii în viaţa individului şi societăţii sînt tot mai evidente.

Sutele de simpozioane ale congresului au fost organizate pe opt mari grupe de preocupări la nivel mondial : A. Teorie antropologică, epistemologie, antropologie aplicată ; B. Arheo-

logie mondială ; C. Arheologia Americilor ; D. Antropologie fizică ; E. Antropologie socială şi culturală, Muzee ; F. Sesiuni speciale ; F. Folclor şi cultură populară ; H. Lingvistică.

Dintre extrem de diversele preocupări ale cercetătorilor din aceste mari domenii se desprind o serie de probleme care au atras atenţia comunităţii mondiale a antropologilor, ele dezbătîndu-se sub diferite unghiuri şi în varii perspective, apărînd în numeroase colocvii şi comunicări. Este greu să facem o sistematică prezentare a lor tocmai datorită nivelului diferit la care au fost tratate, precum şi răspîndirii lor în cele mai neaşteptate arii ale cunoaşterii antropologice. Credem însă că şi o simplă enumerare va fi capabilă să arunce o lumină asupra acestor orientări, unele fundamentale, altele în orice caz prioritare în acest moment al dezvoltării antropologiei ca ştiinţă teoretică şi practică, înţelegînd antropologia în sens larg ca „ştiinţă a omului", înglobînd deci toate marile domenii mai sus evocate.

Ca o observaţie generală privind aspecte mai apropiate de preocupările româneşti în domeniile etnologiei, etnografiei şi folcloristicii, ar fi de remarcat foarte subţirea prezenţă a cercetărilor de cultură materială (exceptînd evident arheologia, care în genere nu a avut o pondere prea mare în ansamblul congresului), cele de cultură spirituală fiind de departe predominante, şi unele şi altele fiind însă cel mai adesea privite în interacţiunea lor în contextele social-istorice ale societăţilor respective, referirile la sistemele de valori ale aceloraşi societăţi nefiind absente. Aceasta nu înseamnă însă ignorarea faptelor, materiale sau spirituale, dimpotrivă, ele tind să ocupe, şi au şi ocupat, primul loc în atenţia cercetătorilor, silinţa de a le prezenta exact, cu ajutorul tehnicilor şi metodelor moderne, constituind o trăsătură distinctivă a actualelor cercetări antropologice care se îndreaptă spre stocarea informaţiilor exacte de teren în tot mai cuprinzătoare şi sistematice „data bank" la îndemîna cercetătorilor din lumea întreagă conectaţi la un sistem de informaţii ştiinţifice ce tinde să devină mondial. Integrarea faptelor în sisteme şi cercetarea interdisciplinară a întregurilor nu numai că lasă loc, dar favorizează interpretarea cea mai larg creatoare cu putinţă, mergînd pînă la programul teoretic interpretativ al lui Clifford Geertz, ocupînd azi o poziţie centrală în controversele deseori aprinse cu privire la calea ce urmează să o ia cercetarea antropologică, între mai mult sau mai puţinul „eseu" antropologic geertzian şi abordarea precis ştiinţifică a realităţilor de teren.

Rămînînd cu precădere în limitele preocupărilor de antropologie culturală şi socială, ale etnologiei deci în sens larg, am menţiona următoarele mari teme dezbătute : Nomadismul păstorilor şi organizarea teritorială, Antropologia maritimă a marilor spaţii oceanice, Antropologia zonelor aride deşertice, Adaptarea indivizilor şi a societăţilor din zonele polare, Dezvoltarea şi problemele lumii a treia, Antropologia urbană şi vastul proces de urbanizare la scara întregii lumi, cu aspecte diferenţiate de la societatea postindustrială la cea în curs de dezvoltare, Cercetarea antropologică a terorismului internaţional, Condiţia şi „cultura" femeilor, Cercetarea participativă şi implicaţiile dialogului între cercetător şi cercetat, „Cultura" corporaţiilor în mediul afacerilor, Schimbări habitudinale în alimentaţia tradiţională, Semiotică şi etnologie, Cercetarea comunicării nonverbale în antropologie, Analiza sistemului în antropologie : care este situaţia artei ? Etnografia ca gen literar, Etnografia comunicării, Pluralismul legal în societăţile industriale, Noi metode şi tehnici în regăsirea informaţiilor, Antropologia pescarilor, Antropologia şi drepturile omului, Populaţii umane periclitate, Şamanismul, Cartografia etnografică, Sarcinile antropologiei înainte de anul 2000, Pace şi război : perspective antropologice, Noi forme ale industrializării în Asia şi America Latină, Semiotici şi semantici ale publicităţii, Demistificarea culturii americane : problemele şi responsabilităţile unei antropologii culturale critice, Politizarea culturii, Sistemele telematice : posibile şi probabile implicaţii culturale. Titlurile enunţate reprezintă teme ale simpozioanelor sau colocviilor, fiecare din aceste teme fiind tratate într-un număr variabil de comunicări, cea privind şamanismul de pildă fiind expusă în circa 30 de rapoarte, Războiul şi Pacea în circa 20, Muzeele şi Antropologia în circa 40, urmate de corapoarte ale referenţilor etc., etc.

Pe scurt, probabil că nu există domeniu al cercetării şi al vieţii sociale căruia antropologia să nu-i dedice o abordare specifică, în program figurînd, de pildă, Antropologia vizuală, Antropologia medicală, Antropologia maritimă, Antropologia muncii, Antropologia sănătăţii, Antropologia şi contextul cancerului, Antropologia alimentaţiei, Antropologia literară, Antropologia sexuală, Antropologia educaţiei, Antropologie şi ergonomie, Antropologie de urgenţă, Antropologia minorităţilor naţionale ş.a.

Ţinînd seama de acest noian de teme şi subteme formînd încrengături stufoase, organizatorii s-au străduit să ofere participanţilor programe detaliate pe zile, titlurile simpozioanelor fiind codificate pentru a înlesni găsirea sălii şi orei în care sesiunea respectivă se ţinea. Probabil că indexe generale pe teme, autori şi ţări ar fi uşurat orientarea miilor de participanţi fugind către sutele de încăperi (ora şi sala fiind nu rareori schimbate prin anunţuri *ad hoc* figurînd pe panourile de afişaj). Congresul a luat astfel înfăţişarea complexă a lumii actuale, fiind în fond o expresie a problemelor arzătoare agitînd omenirea în căutarea unor soluţii. Ordinea şi raţionalitatea se străvedeau ca un orizont al speranţei, totuşi. Din punct de vedere ştiinţific, enorma arborescenţă a congresului a născut şi a dat posibilitate specialiştilor să discute într-un cadru de maximă şi ultimă specializare, simpozioanele reunind specialişti pe

teme, subteme și subiecte ce puteau fi dezbătute în detaliu. Mulțimea comunicărilor, ca și a intervențiilor a justificat hotărîrea organizatorilor congresului de a nu publica nici rapoartele și nici lucrările congresului, aceasta putîndu-se totuși face la exprimarea dorinței exprese a organizatorilor de simpozioane, dublată, firește, de asigurarea financiară integrală a operațiilor de publicare tot de către organizatorii respectivelor simpozioane, condiție ce a limitat (probabil a prohibit) tipărirea lucrărilor. Numai în acest spirit de economie s-a putut realiza autofinanțarea integrală a congresului, fapt anunțat cu justificată mîndrie de președintele în funcție al IUAES și al celui de al XI-lea congres ICAES, prof. Cyril S. Belshaw, șeful catedrei de Antropologie și Sociologie a Universității Columbiei Britanice din Vancouver.

Simpozionul E-417-00 Cartografie Etnografică a fost organizat de Paul Petrescu, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, România, și a avut loc, conform programului general tipărit, la 22 august 1983, în sala 235 HV, între orele 16,30—18, cu participarea prin afișaj a unor materiale din Norvegia, Scoția, URSS, Cehoslovacia și prin prezentarea de rapoarte din România, S.U.A. A luat parte ca referent prof. Branimir Bratanić din Zagreb, unul din coordonatorii și fondatorii Atlasului Etnologic al Europei, precum și specialiști din Ungaria, Statele Unite, Belgia, Canada. S-au purtat discuții pe marginea cîtorva hărți (în diapozitive) ale Atlasului Etnografic al României (arhitectură, alimentație), prezentîndu-se și unele probleme puse de realizarea acestui atlas aflat azi în stadiul final de realizare a celor circa 500 hărți de autor.

Concomitent cu congresul au avut loc ședințe ale Comitetului Executiv și Consiliului Permanent, precum și ale Adunării Generale a Uniunii Internaționale a Științelor Antropologice și Etnologice, în cursul cărora s-au comunicat rapoarte asupra diferitelor activități ale IUAES, inclusiv rapoarte ale diferitelor comisii și subcomisii privind cercetarea unor probleme speciale de interes major pe plan mondial. În același timp s-au ascultat dări de seamă administrative, financiare și de relații cu alte organisme ale UNESCO.

Într-o reuniune a Consiliului Permanent, alcătuit din reprezentanți ai tututor statelor participante (Paul Petrescu a reprezentat România), s-a ales noul Comitet Executiv al IUAES pe perioada 1983—1988, după cum urmează: *Președinte*: Hubert Maver, Iugoslavia; *Președintele Comitetului executiv anterior*: Cyril S. Belshaw, Canada; *Vice-președinți*: Ronald M. Berndt, Australia; Julian V. Bromley, U.R.S.S.; Henri J. M. Claessen, Olanda; Georges Condaminas, Franța; Oladejo O. Okediji, Nigeria; Francisco M. Salzano, Brazilia; Hebe Vessuri, Venezuela; *Secretar general*: Eric Sunderland, Anglia; *Membri*: Fredrik Barth, Norvegia; Michael Day, Anglia; Mazharul Islam, India; Ilse von Schwidetzky, Republica Federală Germania; Irmgard Sellnow, Republica Democrată Germană; Mario Zamora, Statele Unite ale Americii. Cu același prilej s-au ales și membrii onorifici pe viață (număr limitat la 20) ai IUAES, dintre care amintim pe N. A. Bringeus, Suedia; Jean Cuisenier, Franța; George Foster, Statele Unite ale Americii; Robert Gessain, Franța; Vinigi L. Grottanelli, Italia; Sol Tax, Statele Unite ale Americii; S. A. Tokarev, U.R.S.S.; L. P. Vidyarthi, India.

Consiliul Permanent și Comitetul Executiv au hotărît, prin alegere, ca viitorul congres ICAES, al XII-lea, să aibă loc în Iugoslavia la Zagreb, și ca în 1985—1986 să aibă loc un intercongres în Egipt. Au fost exprimate mulțumiri Comitetului național canadian de organizare al celui de al XI-lea congres care a organizat în condiții excelente, științifice și materiale, marea reuniune a cercetătorilor antropologi din lumea întreagă.

AL VIII-lea CONGRES AL SOCIETĂȚII INTERNAȚIONALE PENTRU STUDIUL NARAȚIUNILOR POPULARE

SABINA ISPAS

Bergenul, pitoresc centru universitar al Norvegiei, a găzduit, între 12 și 17 iunie 1984, cel de al VIII-lea Congres I.S.F.N.R. Manifestare de prestigiu, care reunește folcloriști, etnologi, comparatiști, cercetători preocupați de studiul antropologiei culturale, istorici ai culturii din Europa, Asia, Africa și America de Nord, a prilejuit, în acest an, întîlnirea a cca 240 de specialiști din 34 de țări. Congresul a fost organizat cu sprijinul binevoitor și competent al colectivului de cercetători din Etno-Folkloristik Institut din Bergen, institut pentru cercetarea culturii populare tradiționale norvegiene, dependent de Universitatea din Bergen, condus de prof. Brynjulf Alver, președinte al Comitetului de organizare a congresului, secretar general fiind, în această ocazie, Reimund Kvideland.

Ultimele trei întîlniri internaționale ale I.S.F.N.R. — Helsinki, 1974, Edinburg, 1979 și Bergen, 1984 — au avut ca teme de bază ale dezbaterilor unele dintre cele mai acute probleme ridicate de folcloristica contemporană: teoria genurilor, analiza structurală, transmiterea faptului folcloric, tradiție și personalitate (1974); povestitorul și comunitatea, legenda urbană și

narațiunea personală (1979) și teoria narațiunii personale, narațiunea folclorică în căutarea semnificației și narațiunea folclorică și chestiunea identității (1984). Ca și la manifestările precedente, o comisie teoretică a fost delegată pentru a pregăti o bază teoretică a manifestării. Rezultatele acestei activități au fost prezentate delegaților de la Bergen sub forma unei selecții de articole : *Folk Narrative : the Quest for Meaning* (Giovanni B. Bronzini — Italia), *Folk Narrative and the Quest of Meaning* (Linda Degh — S.U.A.) ; *Folk-Narrative : the Quest for Meaning* (Bengt Holbek — Danemarca) ; *The Question of Meaning in Folk Literature — a Personal Opinion* (Heda Jason — Israel) ; *The Quest of Meaning in Folk-Narrative Research — what does meaning mean and what is the meaning of mean?* (Lutz Röhrich — R.F.G.) ; *A Non-Folcloric Theory of Personal Narratives Exists* și *Children and Their Narratives — Children in Their Narratives* (Vilmos Voigt — R. P. Ungară) ; *The Quest for Meaning : the Generation, Transmission and Perception of Narrative* și *Theory of Personal Narratives. Personal History and Supranormal Memorates* (Donald Ward — S.U.A.).

În ședințele plenare au fost prezentate o serie de referate : *Folk Narrative, the Quest for Meaning* (L. Röhrich) ; *The many Abodes of Fata Morgana or the Quest for Meaning in Fairy Tales* (B. Holbek) ; *The Folkloristic Approach to Personal Narrative* (L. Degh) ; *The Modern Everyday Folklore and the Personal Narrative* (V. Krawczyk-Wasilewska) ; *Feminine Identity and Collective Representation* (A. Nenola-Kallio) ; *Folk Narrative and the Question of Identity* (A. A. Moursi).

Lucrările congresului s-au desfășurat pe secțiuni tematice.

Cu prilejul congresului și-au desfășurat activitatea și Comisia pentru studiul folclorului feminin și al activității prestate de femei în cercetarea folcloristică și Seminarul pentru studiul baladei, inițiat de Comisia europeană a baladei.

La 13 iunie a avut loc Adunarea generală a membrilor I.S.F.N.R., cu care prilej s-au reales conducătorii societății : președinte, Lauri Honko (Finlanda), secretar, Gun Herranen, vicepreședinții și comitetul executiv. S-au precizat obiectivele științifice ale societății.

Întîlnirea a prilejuit specialiștilor un larg schimb de opinii în probleme teoretice și aplicative ale cercetării fenomenelor de cultură populară orală tradițională și contemporană și a conturat sferele comune de interes pentru studiul acestor fapte de cultură.

CORNELIU DAN GEORGESCU, *Jocul popular românesc*, tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale, București, Editura Muzicală, 1984, 645 p.

„Mie unuia fiecare din aceste melodii îmi pare întruparea celei mai înalte perfecții artistice. Ele sunt exemple clasice a felului cum se poate exprima o cugetare muzicală cu mijloacele cele mai simple în forma cea mai concisă".

Béla Bartók

A apărut de curînd la Editura Muzicală, în cadrul Colecției naționale de folclor, lucrarea lui Corneliu Dan Georgescu *Jocul popular românesc* (purtînd în subtitlu : tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale). Ne aflăm, după cîte ne putem da seama, în fața celei mai cuprinzătoare încercări de sinteză asupra vastului repertoriu al melodiilor de joc românești efectuate pînă în prezent, bazată pe o cunoaștere extrem de aprofundată a acestuia. Într-adevăr, autorul a selecționat din cele cca 30 000 de melodii instrumentale de joc aflătoare în fonoteca I.C.E.D. și în publicații un număr de 4 250 de piese care au alcătuit terenul lucrului său concret. Materialul acesta l-a împărțit într-un *corpus A* (600 melodii constituind unicate din punct de vedere structural ; ele se publică în volumul recenzat, însoțite fiecare de fișa sa analitică, orînduite fiind conform principiilor expuse în textul introductiv) și un *corpus B* (restul de 3 650 piese, grupate — ne spune autorul — conform unui principiu zonal, însă necuprinse în volumul discutat ; judecînd după proporțiile lucrării prezente, publicarea acestui corp de melodii suplimentar ar necesita aproximativ 3 500 de pagini de același format).

Studiul introductiv (90 p.) propune — în cap. I — o periodizare a informațiilor și cercetărilor privitoare la domeniul folcloric avut în vedere și expune metoda proprie de atacare a problemelor.

Cap. II definește obiectul cercetării și caută să surprindă particularitățile genului (la nivel muzical), precum și contactele cu alte genuri, punînd în lumină relativa autonomie a structurilor pur muzicale, ceea ce justifică studiul lor separat (prin extragerea etajului muzical din sincretismul faptului folcloric global).

Cap. III expune sistemul de clasificare utilizat, sistem ce se întemeiază pe proprietățile abstracte ale materialului; acestea au fost ordonate (în linii mari) de la general către particular, în trei serii de indici, totalizînd 35 de termeni. Primele două serii (15 și 7 termeni) conțin date referitoare — respectiv — la planul ritmic și la cel arhitectonic, alcătuind ceea ce autorul numește „nivelul temporal" al structurii, iar ultima serie (13 termeni) conține date referitoare la organizarea melodică, deci la nivelul „non-temporal". Sistemul propus reprezintă „o schemă total ordonată" a structurilor muzicii de joc românești, văzută prin prisma „taxonilor" numiți categorie, clasă, grupă, desfășurați la rîndul lor cu ajutorul prefixelor *supra*, *sub* și *infra* și a unor împărțiri interioare ale celor 35 de puncte din șirul analitic despre care am amintit (împărțiri conținînd o variabilitate de la 2 la 17 elemente, ceea ce duce la un total de 219 poziții posibile, fiecare fișă concretă alcătuindu-se din 35 dintre acestea).

Cap. IV oferă datele de bază ale unui al doilea etaj al sistemului avut în vedere de autor, etaj menit a reprezenta (recurgînd la un alt șir de „taxoni" din seria familie tipologică, subfamilie, diviziune, subdiviziune, tip, variantă) modalitatea concretă de încorporare a structurilor descrise de primul nivel al clasificării (cel abstract). Suprapunerea realului peste păienjenișul abstracțiunilor va fi probabilistică, ducînd la aglomerări și rarefieri imprevizibile și reprezentînd — în ultimă instanță — distribuția zonală a aparițiilor concrete.

Cap. V și VI aduc o sumă de binevenite precizări asupra celor două nivele clasificaționale propuse anterior și încearcă — într-o măsură ce ar suporta desigur extensii și aprofundări — suprapunerea etajelor „abstract" și „concret". În lipsa unei prezentări integrale și ordonate a *corpului B*, sau măcar a unui tablou sintetizator asupra distribuirii efective, atît în ce privește aglomerările pe „grila" clasificațională abstractă cît și repartizarea zonală, cele două capitole conțin mai curînd afirmarea unor adevăruri decît demonstrarea lor. Judicioasă pare și (în finalul cap. VI) propunerea de împărțire a teritoriului românesc în 24 de zone, evident avînd în vedere tipologia muzicii instrumentale de joc și fără pretenția de a se impune pentru ansamblul fenomenelor folclorice.

În fine, cap. VII se ocupă cu evoluția genului (din punct de vedere muzical), autorul constatînd desemnarea unei linii de repertoriu „predominant țărănesc" și a alteia conținînd repertoriul „predominant lăutăresc", pe niște trasee codificate destul de caracteristice. Capitolul final (VIII) atinge chestiuni adiacente, referitoare la instrumente și formații, strigături, aspectele propriu-zis coregrafice ș.a.m.d. O bibliografie ce se declară „selectivă", dar care cu cele 262 de titluri ale ei înglobează practic vorbind cam tot ce s-a scris valabil în materie pînă în 1980, încheie textul autorului.

În *corpul A*, care urmează în volum și care oferă — independent de scopurile analitice — o mare concentrare de frumusețe muzicală, aproape jumătate din transcrieri au fost efectuate chiar de C. D. Georgescu, celelalte fiind semnate de diverși cercetători care în decursul timpului au avut contact (sau încă au) cu fonoteca și arhivele I.C.E.D.; un număr restrîns a fost selecționat din publicații — în special cele ale lui Bartók. Autorul a respectat întocmai forma pe care a găsit-o în documente, fapt care, coroborat cu puternica sprijinire a introducerii pe textele — de multe ori citate ca atare — ale cercetătorilor cu care C. D. Georgescu s-a aflat în acord la un punct sau altul al demonstrației sale, duce la făurirea unei fizionomii speciale a lucrării : cititorul are la răstimpuri sentimentul că se află în fața unei foarte solide elaborări colective. În realitate aportul autorului depășește cu mult procentajul formulărilor sale efective, întreaga sistematică a volumului ascultînd de idei directoare cît se poate de limpezi și în bună măsură originale. Indexul alfabetic al titlurilor pieselor incluse în *corpul A* și un rezumat în limba engleză (unde, din păcate, greșelile de tipar — ca să vorbim doar de ele — își fac din plin simțită prezența) rotunjesc profilul acestui pasionant volum.

Punctele de interes abundă de-a lungul lucrării, dar se poate afirma că ele se concentrează mai cu seamă în sistemul însuși al clasificării, așa cum a fost el imaginat de către autor. Acesta reușește să pătrundă foarte adînc întîi în structura ritmică a jocurilor (primele 15 puncte ale fișei analitice), despărțind din ce în ce mai fin categoriile ritmice și împărțirile posibile ale acestora, asemănător sistematizărilor și ramificațiilor din științele naturale (adoptarea termenului „taxon" este semnificativă). Se acoperă astfel totalitatea tipurilor ritmice efectiv întîlnite și se deschide chiar calea cuprinderii oricărei posibilități teoretic imaginabile pentru repertoriul avut în vedere. Etapa următoare (7 termeni în fișa analitică) definește clasele (tipurile formale) și împărțirile lor posibile, pînă la cele mai diversificate aparții (pe planul arhitectonic) din sfera folclorică observată. Nivelul „temporal" al structurii s-a găsit astfel studiat — după cum spune autorul — „de la constituentul minim lipsit de sens independent, la principiul general de construcție al unui model formal complet".

Cele 13 puncte finale ale fișei se constituie la rîndul lor într-o „căsuță" aparte, consacrată structurii melodice, adică aspectului non-temporal (moduri, sistem modal, plan modulatoriu etc.), precum și pilonilor melodici ai primei fraze din fiecare joc (asupra acestui aspect vom reveni).

Ansamblul criteriilor de departajare aferente acestui prim etaj al analizei permite izolarea unicatelor (cele 600 de melodii de joc formînd *corpul A* — dar oare rotunjimea cifrei nu e puțin

suspectă?) și ordonarea lor *pe considerente pur structurale* de la simplu la complex, deci fără luarea în discuție a concretului imaginii muzicale ca atare. Rezultatul (în oarecare măsură surprinzător, însă numai la prima vedere) va fi înfățișarea melodiilor într-o ordine ce pare a contrazice — de foarte multe ori — împărțirile zonale tradițional cunoscute și descrise. Trecînd însă peste acest prim motiv de surprindere (și poate de insatisfacție), vom realiza că din cercetarea amintită se desprinde cu putere extraordinara unitate structurală pe întreg teritoriul țării a repertoriului instrumental de joc, cel puțin în privința unora dintre categoriile izolate la analiză (a se vedea de pildă ex. nr. 90—100 și mai departe, unde prin cîteva jocuri înșiruite conform criteriilor propuse, deci înrudite în structură, se parcurge aproape întreg spațiul geografic românesc).

Evident, autorul și-a dat foarte bine seama atît de avantajele modelului clasificațional imaginat de d-sa, cît și de limitele acestuia. Tocmai de aceea, în concepția sa, primul etaj al clasificării (cel abstract) trebuie neapărat întregit cu un al doilea etaj, privind — prin prisma unui alt șir de „taxoni" — realitatea propriu-zisă a melodicii de joc, concretul ei imagistic, am spune. Sunt definite două familii tipologice : cea bazată pe „tactul simetric" *(Briu — Sîrbă — Horă)* și cea axată pe „tactul asimetric" de un fel sau altul *(Învîrtită — Rustem — Geampara)*. În continuare sunt înfățișate subfamiliile, diviziunile și subdiviziunile acestora, oferindu-se indicații și asupra termenilor generali ai „grilei de clasificare" peste care se suprapune fiecare dintre ele. Ni se pare că acest capitol ar fi devenit mai clar și mai convingător dacă beneficia de o extensie mai mare. În genere de altfel — și aci se situează cea mai generală critică ce s-ar putea aduce lucrării — prezentarea, mai ales în cap. IV și V, a termenilor cifrici nu este de toată claritatea. Astfel, fișa analitică-tip propune (respectînd formula în capul fiecărei melodii) un anume model. Căsuța întîia, spre exemplu (structura ritmică), desparte cele 15 puncte ale sale în grupe de respectiv 5, 2, 3 și 5 cifre. O mai îndelungă frecventare a materialului tinde să limpezească treptat citirea și interpretarea datelor căsuței cu pricina. Dar în textul introducerii, referirile la *acest* aspect se prezintă sub o formă, *alta*, greu de citit, cu puncte după fiecare cifră, cu variante despărțite de paranteze oblice, și este nevoie uneori de o mare răbdare spre a dezlega sensul seriilor respective de cifre. Greutățile cresc și mai mult cînd se acumulează două rînduri de structuri codificate (*v.* de ex. la p. 66 însemnări referitoare la lanțul primilor 22 de termeni ai fișei analitice). În această ordine de idei, ni se pare că publicarea, sub formă de planșă pliantă la finele volumului, a unui model de fișă *explicat* (sumar) cu cuvinte pe verticala superioară a fiecărei cifre și consemnînd posibilitățile de variație internă pe verticala inferioară (deci *păstrînd configurația-tip a căsuțelor)* ar fi fost de natură a facilita atît înțelegerea mai rapidă a codului cifric, cît și frecventarea materialului în cunoștință de cauză.

În ceea ce privește propunerea de repartizare teritorială pe 24 de zone, ea nu diferă esențial de cea stabilită pentru domeniul coregrafic de A. Bucșan (17 zone), prezentînd doar, față de aceasta, o mai fină departajare a unor teritorii, îndeosebi Transilvania și Moldova. Susținerea fermă a schemei de repartizare ar veni desigur o dată cu publicarea *corpului B* (lucru într-adevăr important și necesar, chiar dacă aceasta ar însemna încă 4 ori 5 volume de aceeași dimensiune). Paginile consacrate organologiei, strigăturilor, aspectelor coregrafice propriu-zise sunt fără îndoială utile pentru creionarea unei imagini de ansamblu a genului studiat, fiind deci perfect adaptate economiei volumului, așa cum a fost el gîndit. Firește, cele spuse în cap. VIII lasă destul loc unor investigații specifice aprofundate (din care o parte substanțială e deja cuprinsă în feluritele titluri ale bibliografiei, sau în cele apărute după încheierea acesteia, iar alte aspecte se află în curs de cercetare).

Turul de orizont asupra repertoriului melodiilor de joc se dorește exhaustiv pe planul structurilor (și — făcînd partea unor imprevizibile excepții — fără îndoială că este așa) ; el a fost cu bună știință și de la început limitat la melodiile instrumentale, cele vocale de joc urmînd a constitui obiectul unor investigații aparte. Tot astfel, limitele geografice ale cercetării coincid cu hotarele țării, deci nu sunt luate în discuție comunitățile mai mari sau mai mici de români trăind în alte țări și — în consecință — nici folclorul muzical aromân, lucru poate regretabil, ținînd seama de numărul relativ important de aromâni aflați astăzi în interiorul hotarelor noastre. Evident, dialectul atît de particular al comunității amintite ridica probleme de natură specială, ce riscau eventual să distragă atenția de la considerarea unității fundamentale a genului studiat. Tocmai prin prisma acestei unități reale privind lucrurile, nu credem că respectarea și menținerea diversității concepțiilor în privința transcrierii (uneori mare, ca în cazul notării sîrbei, cu triole de optimi sau — dimpotrivă — de șaisprezecimi) ar constitui totdeauna un avantaj pentru volumul văzut în ansamblu. Poate că în cîteva cazuri ar fi fost binevenit un efort de estompare a diferențelor, chiar și prin retranscrierea unora dintre piese.

În fine, pentru semnatarul acestor rînduri rămîne o întrebare dacă „subgrupele" notate în căsuța „non-temporalului" de la nr. 28 la 32 („relevarea timpilor accentuați din primele patru măsuri, corespunzînd de obicei la două motive, și a sunetului de cadență", ne informează autorul — deși am fi preferat să le numească sunete *inițiale*, nu sunete „accentuate" care, la urma urmelor, se pot afla și în alte părți decît la începutul motivelor), rămîne deci întrebarea dacă nu cumva această intrare în concretul melodic este de fapt nu atîta o împlinire a fișei analitice a etajului „abstract", cît mai curînd o pregătire pentru un eventual model de fișă analitică

proprie nivelului „concret", fișă care însă va trebui să conțină desigur mai mulți indici decît aceștia cinci despre care e vorba aci. Ni se pare că prin consemnarea pilonilor melodici ai primei fraze nu se ameliorează gradul de definire al nivelului „abstract", ce se află satisfăcător determinat de toți ceilalți 30 de indici împreună, ci doar se amorsează intrarea în nivelul de analiză „concret". Căci toți cei 30 de indici „abstracți" fiind strict aceiași, oare pilonii melodici variabili pot să mai confere calitatea de *unicat structural*? Un exemplu : melodiile nr. 83 și 84 au cei 30 de indici „abstracți" identici; faptul că formula pilonilor melodici ai unuia este 65441, iar a celuilalt 75531 nu arată decît că avem de a face cu două apariții *concrete* diverse în cuprinsul aceleiași formule-unicat structural abstracte; unde însă încap două variante, încap desigur mai multe, iar (pentru înțelegerea noastră) *corpul B* ar urma să distribuie probabilistic un număr de șase ori mai mare de variante tocmai peste cele aproximativ 600 de formule-unicat definite de *corpul A*. Ele vor fi departajate de concretul lor melodic (*v.* cei cinci indici în discuție !) și probabil și de cel ritmic. În aceste condiții ni se pare că numărul unicatelor structurale (abstract definite prin grila clasificațională propusă) ar fi de fapt ceva mai mic decît 600 — prin eliminarea dubletelor, destul de puține de altfel — și că el ar trebui să fie o cifră deschisă, întrucît nu se poate elimina din principiu posibilitatea apariției unei sau unor formule-unicat (abstracte) încă nedetectate în material ori încă neculese de pe teren.

Este însă cert că micile observații consemnate mai sus nu pot întuneca în nici un fel marile merite ale cercetării lui C. D. Georgescu, rod al multor ani de strădanie (circa zece, după cîte știm); una cel puțin dintre sugestii ar fi lesne realizabilă, ne referim la confecționarea acelui atît de necesar model *explicat* al fișei analitice și punerea lui la dispoziția cititorilor, pe o cale sau alta (să zicem prin publicarea lui în revista *Muzica*, ori în alt periodic, de unde să poată fi detașat și anexat volumului).

Investigația în ansamblul ei impresionează prin temeinicia informației, probitatea științifică exemplară, puterea de sinteză, imaginația fertilă și — constant — prin economia și eleganța expresiei. Lucrarea e menită să constituie în domeniul respectiv o adevărată piatră de hotar, iar nivelul ei ridicat se vădește definitoriu pentru școala noastră folcloristică în ansamblu; în plus, forma ei „deschisă" o pune direct la baza oricărei ulterioare cercetări și aprofundări, între care prima s-ar cuveni să fie — o repetăm — publicarea întregirii ei firești și anume corpul celor 3 650 de melodii selecționate și examinate de autor, dar neincluse în volumul prezent, împreună desigur cu sistematizarea științifică aferentă și orice anexă s-ar dovedi utilă și necesară.

Un ultim cuvînt, de pozitivă apreciere, se cere rostit pentru calitatea grafică a cartogramelor, executate — după cîte am aflat — chiar în cadrul serviciului respectiv al I.C.E.D.

Pascal Bentoiu

NICOLAE DUNĂRE, *Civilizație tradițională românească în Curbura Carpatică Nordică*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, 312 p.

Cu această lucrare se încheie seria de monografii etnologice cunoscută sub numele de *trilogia carpatică:* (1) *Arta populară din Valea Jiului* (1963); (2) *Țara Bîrsei* (1972, I; 1974, II); (3a) *Bistrița-Năsăud* (1977) și (3b) *Civilizație tradițională românească în Curbura Carpatică Nordică* (1984), realizată cu o largă participare a specialiștilor din diferitele domenii ale științelor antropologice și etnologice, sub coordonarea prof. N. Dunăre.

Recenta lucrare constituie încununarea unui îndelungat demers științific, o sinteză etnologică interdisciplinară și comparată asupra fondului principal românesc și a iradierilor acestuia în direcțiile nord-estice, nordice și nord-vestice din vecinătatea spațiului românesc.

Considerînd locul specific și importanța faptelor și fenomenelor etnoculturale tradiționale conservate și dezvoltate în vasta regiune cercetată, pe lîngă structura antropologică a populației (realizată de Maria Vlădescu, Cristiana Glavce, Victor Săhleanu, Luminița Ciotaru) și treptele agriculturii tradiționale (redactate împreună cu Georgeta Moraru), autorul tratează următoarele probleme: delimitarea geografică, într-o interpretare antropogeografică și sociologică; zonele-vetre etnoculturale de stabilitate și continuitate etnoistorică din regiune (Țara Oașului, Țara Maramureșului, Cîmpulung Moldovenesc, Țara Dornelor, Valea Gurghiului, Țara Năsăudului, Țara Lăpușului); procesul arhaic de diferențiere ocupațională; orizontul antropogeografic, etnologic și etnolingvistic al păstoritului; funcțiile antropogeografice și etnoculturale ale pădăritului; mineritul regional în context național (prima sinteză etnologică românească și comparată a acestui sistem ocupațional); funcția etnoculturală cis- și transcarpatică a meșteșugurilor; o analiză comparativă a creațiilor etnoartistice regionale (structura gospodăriilor, forme sătești ale civilizației lemnului, civilizația lemnului din afara vetrei satului), polivalențe etnoartistice (sculptura și pictura populară, portul popular, obiceiurile cu măști, scoarțele alese și covoarele, semnificația istorică a unor broderii, valori ornamentale tradiționale), spre a încheia cu o privire recapitulativă (în care sînt abordate: interdependența sistemelor ocupaționale, factor de sta-

bilitate și continuitate ; Curbura Carpatică Nordică, la intersecția Transilvaniei cu Maramureșul, Bucovina și nordul Moldovei ; aportul valorilor antropologice nord-carpatice la consolidarea civilizației tradiționale ; lanțul carpatic al României, ax antropogeografic, etnoistoric și etnocultural).

Leagăn de străvechi așezări omenești, Curbura Carpatică Nordică formează o regiune unde lanțul Carpaților Orientali se îngemănează cu o seamă de ramificații ale Carpaților Nordici. Caracterul cuprinzător al cercetării rezultă din faptul că această regiune îmbrățișează zonele de la intersecția Transilvaniei cu Maramureșul, Bucovina și cu nordul Moldovei : Valea superioară a Someșului Mare, Țara Lăpușului, Maramureșul istoric, Țara Oașului, Obcinile Bucovinei, Țara Dornelor, zona Bilbor — Gurghiu — Reghin. Acest *triplex confinium* de provincii românești, cum se evidențiază pe larg în monografie, a înlesnit legături etnoculturale permanente în tot cuprinsul ambelor versante. Aceste legături s-au desfășurat atît prin numeroase trecători, ca pasul Rodnei, cel al Bîrgăului, Șetref, unul peste culmea Brezei, iar alte două prin pasul Rotunda și cel al Grădiniței, cît și printr-o seamă de poteci și plaiuri, locuri neoficiale de trecere („vama cucului"), toate subliniind caracterul obiectiv și necesitatea de masă a legăturilor economice, sociale și spirituale transcarpatice și ciscarpatice.

Întinderea teritoriului cercetat, precum și largul orizont comparativ au permis formularea mai multor constatări, tipologii și clasificări etnologice de interes teoretic general.

Astfel, pe fundalul teoriei zonelor etnografice elaborate în componentele monografice anterioare ale trilogiei carpatice, s-au evidențiat un număr de zone-vetre etnoculturale, care continuă nucleele din jurul fostelor *dave* ori al unor așezări cu funcții asemănătoare, cu un pronunțat caracter tradițional, mai conservative și mai bogate în reminiscențe reprezentative ale fondului principal autohton.

Tot astfel, faptele și fenomenele de civilizație și cultură populară care converg în modalitățile comunitare de *apropriere* a resurselor naturale au constituit tot atîtea sisteme ocupaționale. Acest proces a parcurs trei *praguri* sau *trepte* esențiale, calitativ deosebite între ele, în general dezvoltîndu-se una dintr-alta : a) *obținerea* (culesul, albinăritul, pescuitul, vînătoarea), b) *producerea* (agricultura, păstoritul, mineritul, pădurăritul) și c) *fabricarea* (cu ajutorul nenumăratelor meșteșuguri și industrii). Considerăm semnificativă constatarea privitoare la păstorit : „Dacă se ia în considerare faptul că multă vreme în mod plenar, dar întotdeauna într-o mare măsură, păstorii sau crescătorii au acumulat și un număr de *meșteșuguri* pentru prepararea laptelui, a cărnii, a blănurilor, a picilor și fibrelor ..., a coarnelor și oaselor ... se poate spune că — spre deosebire de situația din agricultura tradițională — cei care exercitau nemijlocit economia pastorală au inclus în modul lor ocupațional, de la bun început, și cea de a treia treaptă, esențială și ea în procesul activităților omenești aplecate asupra resurselor de trai : *fabricarea* unor produse de largă utilitate populară" (p. 40).

Caracteristică unei economii agropastorale, în regiunea cercetată agricultura s-a exercitat pe toate formele de relief : pe *șesurile* din luncile riurilor, pe *coaste* și pe *terasele* munților, pînă la mari înălțimi, *în poieni* cu locuințe înconjurate de grădini și loturi de cereale cu coacere tîrzie : adeseori porumbul urcă pînă la 800 m, grîul la 1100 m, secara, orzul și ovăzul la 1200 m, iar cartofii și mai sus, punînd în lumină mișcarea populației din vale înspre altitudini din ce în ce mai mari. Aceste fapte se încadrează într-un fenomen mult mai general — antropogeografic, etnoistoric și etnodemografic —, atestat documentar din primele secole ale evului mediu, de *roire* a așezărilor mai vechi situate la altitudini mai joase.

Mai mult și mai temeinic documentat decît în oricare altă lucrare monografică regională, autorul supune fenomenul pastoral unor analize statistice (proporția patrimoniului teritorial al ocupațiilor, structura subzonală a acestuia, media suprafețelor pastoral-forestiere pe cap de locuitor, structura subzonală a resurselor de vărat, repartizarea subzonală a pășunilor montane etc.) care converg la determinarea tipologică funcțională a acestui sistem ocupațional în regiune : a) alături de un număr mare de vite cornute mici, s-a crescut și un mare număr de vite cornute mari, inclusiv în sprijinul agriculturii ; b) exercitarea tuturor tipurilor tradiționale de păstorit cunoscute la români (ponderea cea mai mare fiind deținută de tipurile de păstorit sedentar, local, pendulator) ; c) dezvoltarea păstoritului transhumant din cel de pendulare dublă ; d) pătrunderea în regiunea Curburii Carpatice Nordice a turmelor din Țara Bîrsei, Mărginenimea Sibiului și Munții Bretcu, caracterizate printr-o transhumanță amplă, care au condus atît la unificarea terminologiei pastorale, cît și la iradierea acesteia la ucraineni, huțuli, polonezi, lemki, cehoslovaci, unguri, germani (saxoni, țipțeri) (p. 69—114). Schimburile și împrumuturile permanente de valori materiale și spirituale între etniile din această regiune est-central-europeană, în cuprinsul căreia Curbura Carpatică Nordică, în general, și zona Bistrița-Năsăud, în special, au jucat rolul unui teritoriu obligat de trecere, au dat naștere multor fenomene de civilizație și cultură populară asemănătoare sau chiar comune, pe întreg cuprinsul lanțului carpatic. În baza unei vaste documentări bibliografice românești și din toate țările înconjurătoare, precum și prin valorificarea propriilor cercetări pe teren, profesorul N. Dunăre ne oferă o serie de tabele-sinteze, adevărate *instrumente de lucru* : a) toponimice comune de pășuni montane ; b) termeni românești din substratul traco-dac răspîndiți în regiunea Carpaților Nordici și Occidentali ; c) termeni româ-

nești de origine latină răspîndiți în aceeași regiune ; d) termeni românești de origine veche slavă care au cunoscut aceeași iradiere ; e) și tot astfel termeni românești de origine sud-slavă și balcanică ; f) termeni maghiari, germani și nord-slavi pătrunși în terminologia pastorală românească din Curbura Carpatică Nordică ; etc. Această abordare etnolingvistică și etnoculturală a avut consecvent în vedere cele trei funcții fundamentale pe care le exprimă : locul, lucrul și lucrarea sau operațiile efectuate în cadrul economiei pastorale, iar implicit funcțiile păstorești și momentele mai de seamă ale calendarului pastoral tradițional.

Cercetările întreprinse de N. Dunăre au dezvăluit circumstanțele care au dus, în trecut, la conturarea unor poziții eronate în aprecierea ponderii păstoritului în genere și a celui transhumant în special. Astfel, unii cercetători nu și-au dat seama de faptul că în condițiile unei exercitări extensive pe formele de relief predominant montane și submontane, terenurile de pășunat și de fînațe cuprindeau suprafețe mult mai mari decît cele rezervate culturilor agricole. Pe de altă parte, izvoare de eroare erau și considerarea unilaterală, deformată, a fenomenului pastoral în genere, predilecția cercetărilor pentru perioada de avînt a păstoritului (sec. XIX) și proiectarea diacronică a datelor de teren la epoci anterioare, fără nici un temei obiectiv.

În schimb, cercetarea comparativă internă și externă, efectuată în toate țările carpatice, l-a condus, pe autor la *constatarea caracterului permanent al funcțiilor agricole desfășurate de ocupația pastorală sub toate modalitățile sale morfologice și structurale*. Din analiza istorico-etnologică a acestei ocupații, a rezultat : caracterul de masă al ocupației agricole, caracterul de masă al tipurilor de păstorit sedentar, local și pendulator, procentul redus al locuitorilor (și numărul redus al satelor) care au exercitat direct păstoritul transhumant și pendulator, precum și strînsa corelație cu pădurile carpatice pentru perioadele de tomnatic, iernatic și primăvăratic.

Pentru prima oară în literatura noastră de specialitate, în prezenta lucrare se realizează o remarcabilă sinteză etnologică pe plan național asupra mineritului tradițional, dezvăluind, între altele : *continuitate funcțională în timp și spațiu*, în culesul, spălatul și alesul aurului, în mineritul la suprafață și în subteran, în terminologia minieră, în toponimia minieră, precum și într-o seamă de funcții etnoculturale corelate cu acest sistem ocupațional (obiceiuri de peste an, nedeia minerului etc.).

Punerea în lumină a funcției etnoculturale cis- și transcarpatice a meșteșugurilor se înscrie pe linia unor preocupări îndelungate și consecvente ale autorului pentru explicarea aportului celor mai diferite sisteme ocupaționale (de la cules pînă la păstorit, de la minerit pînă la cărăușit etc.), precum și a zonelor-vetre etnoculturale intracarpatice și pericarpatice, cu vestitele lor „tîrguri" sau „nedei" între țări, la dezvoltarea relațiilor și întrepătrunderilor zonale, regionale etc. Pe această temă, în monografie este cuprinsă și tratarea funcției de ax antropogeografic, etnoistoric și etnocultural ce a revenit de-a lungul secolelor întregului nostru lanț montan (p. 255—258).

Pe fundalul antropogeografic, istoric și al sistemelor ocupaționale exercitate într-o pondere proprie Curburii Carpatice Nordice, autorul construiește o prezentare interdisciplinară a mai multor creații etnoartistice regionale. Ansamblul arhitectonic gospodăresc se caracterizează printr-un sistem constructiv monumental, cu toate componentele făurite din lemn, de la talpă și pînă la acoperiș. În acest ansamblu (în vatra satului), ca și în cel al construcțiilor economice din afara satului, sînt amplu prezentate valoroasele creații artistice morfologice, ornamentale ori pictate. O însemnătate deosebită este acordată dispunerii și întinderii cîmpurilor ornamentale de pe porți și vraniște, ele însele realizate într-o impresionantă varietate. Alături de valoarea morfologică și sculpturală a porților, sînt bine subliniate statutul și rolul lor social de permanentă expunere spre ulița satului, inclusiv stimulările înnoitoare ale acestor circumstanțe. „Adevărat arc de triumf gospodăresc, secole de-a rîndul poarta a constituit și constituie în continuare un motiv de mîndrie socială (om liber, nemeș, grănicer, răzeș sau orice bun gospodar), o modalitate specifică de exprimare a concepției estetice, a vredniciei și personalității întregi, un tip etnocultural și etnoartistic propriu de răspuns social" (p. 190).

La rîndul lor, tipurile de case, împreună cu modurile de organizare a interiorului lor sînt tratate ca forme de exprimare a apartenenței zonale sau regionale și a procesului istoric-evolutiv parcurs de comunitate. Într-adevăr, fiind situată cu fața spre soare, către stradă, casa constituie focarul ordonator al fiecărei gospodării sătești, un fenomen de civilizație tradițională care exprimă fondul etnopsihologic al gospodarului și al familiei sale, ca părtași ai comunității.

În același context de civilizație tradițională a lemnului, au fost analizate și încadrate tipologic o seamă de monumente arhitectonice obștești, caracterizate prin valoarea lor pitorească și artistică, încă din epoca prestatală, cînd s-au închegat micile „țări" sau vetre etnoculturale, și cu atît mai mult din primele secole de după reorganizarea feudală, constituind cele mai reprezentative realizări arhitectonice și sculpturale. „Pe lîngă o inestimabilă importanță etnoistorică și etnoculturală, etnologii, istoricii și criticii de artă din țară și de peste hotare le-au subliniat excepționala lor valoare monumentală și artistică, situîndu-le în categoria principalelor realizări europene ale genului, adică împreună cu creațiile artistice similare din Carpații Ucrainei, Poloniei și Slovaciei, precum și din nordul Europei" (p. 194).

Trecînd la analiza altor genuri de construcții populare, și anume la acelea din afara vetrei satului, N. Dunăre demonstrează pe larg elementele de stabilitate ale staorului, stînei, finarului, gospodăriei cu curte închisă și întărită, șurii poligonale, șurii cu sîn etc., marcate de un pronunțat caracter plurifuncțional. „Unele din tipurile arhitectonice de adăposturi pentru fîn exprimă situații și praguri etnoculturale specifice pe plan zonal sau regional, iar altele, fie elemente de civilizație carpatică românească, fie chiar elemente etnoculturale și etnolingvistice comune tuturor popoarelor din întinsa regiune a Carpaților Nord-Vestici, deci inclusiv populațiilor din Curbura Carpatică a României" (p. 203—204). O deosebită luare aminte ne atrage tipul de *șură cu sîn*, întîlnită de autor nu numai în această regiune, dar și pe ambele versante ale întregului nostru lanț montan, din sud-vest și pînă în nord-vest, constituind un vechi element etnocultural de unitate cis-și transcarpatică, relevat ca atare pentru întîia oară în literatura noastră de specialitate. Pe de altă parte, prin *șura poligonală* se demonstrează un tip etnocultural de răspuns comun tuturor popoarelor din raza Carpaților, iar prin gospodăria cu curte închisă și întărită un tip etnocultural de răspuns (în ambele cazuri cu variante zonale și etnice) comun întregului spațiu eurasiatic (Orientul Apropiat, lumea greco-romană, toate țările europene, precum și în nordul Africii). Adăugăm, aici, și formele comune îmbrăcate în genere de *nedeile montane* din România, din întreaga regiune montană europeană, ca și din vestul Asiei. „În condițiile contemporane ale mișcării culturale și artistice de masă, o seamă din vechile sărbători tradiționale din regiune au fost reluate și îmbogățite atît în ceea ce privește semantica fondului lor valoric, cît și în sintaxa structurii lor" (p. 251).

Sintetizînd constatările din toate monografiile etnologice care compun *trilogia carpatică*, reținem următoarele concluzii :

a) românii sînt în bună parte un popor carpatic, iar cea mai mare întindere a Carpaților reprezintă o lume românească ;

b) întrepătrunderea elementelor etnoculturale în regiunile situate de o parte și de alta a lanțului nostru carpatic, polivalența orizontului geografic, polimorfismul comunicațiilor montane și îndeosebi caracterul comun al creațiilor de civilizație tradițională, în tot ce au mai esențial, reflectă persistența și continuitatea poporului român pe teritoriul fostei Dacii și unitatea sa istorico-etnoculturală ;

c) fenomenele etnoculturale dezvoltate de populația atît de dinamică a regiunilor carpatice românești au constituit o contribuție specifică în procesul polimorf de comunicare și transferuri reciproce sud-est-central europene.

Radu Octavian Maier

Domnitori români în legende, antologie de legende populare românești cu prefață și note de MIHAI CANCIOVICI. *Locuri și legende*, București, Editura Sport Turism, 1984, 260 p.

Chiar din titlu, lucrarea stîrnește interesul prin readucerea în circulația culturală contemporană a unui mănunchi de legende din patrimoniul folcloric românesc. Ele vorbesc despre trei personaje existente în istoria poporului nostru, care au fost selectate în mod conștient de opinia maselor din șirul de domnitori din cele două Principate românești, datorită calităților și comportamentului lor, corespunzătoare năzuințelor și mentalității populare, prețuite în mod specific și imortalizate în cultura neamului nostru prin proiectare în legendă : Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare, Alexandru Ioan Cuza.

Antologia cuprinde o sută douăsprezece legende : nouăsprezece despre Vlad Țepeș, patruzeci și șase despre Ștefan cel Mare și patruzeci și șapte despre Alex. Ioan Cuza. Din acestea, o sută trei au fost selectate din douăzeci și una de colecții tipărite și zece periodice — potrivit bibliografiei de la sfîrșitul volumului —, iar nouă au fost culese nemijlocit din oralitate, pe teren, de chiar alcătuitorul lucrării. Munca de selecționare a legendelor a fost făcută cu sîrg, rigurozitate și pricepere profesională în așa fel încît în afară de satisfacția estetică la lectură, din parcurgerea fiecărui mănunchi de narațiuni să se contureze portretul caracterologic al domnitorului vizat, ceea ce conferă întregii lucrări calitate reprezentativă. În „Nota asupra ediției" sînt date lămuriri necesare înțelegerii modului în care a fost lucrată colecția.

Prefața, de fapt o succintă incursiune teoretică în domeniul legendei istorice, destul de puțin abordat în literatura noastră de specialitate, denotă atît buna pregătire profesională a autorului, cît și corecta sa poziție ideologică față de fenomenologia folclorului. Stilul direct, curgător, lipsit de complicații retorice, înlesnește comunicarea către cititor și înțelegerea de către acesta a unor observații și concluzii riguros științifice pe care autorul le-a făcut în cursul muncii sale de cercetare, puncte de referință pentru considerarea și compararea ulterioară și a altor legende și producții folclorice, în afara celor cuprinse în antologie. Este interesantă schițarea modului

în care realitatea istorică se proiectează în imaginar, căpătînd valoare simbolică. De asemenea, scurta discuție asupra memoriei populare și a acțiunii timpului asupra acesteia. Interesantă este și explicarea ordinii în care au fost rînduite textele în fiecare capitol pentru a se contura progresiv aspectele: om/domnitor, viața de familie, politica internă, comportament, politica externă (relații, campanii militare etc.) și încheierea vieții fiecărui personaj vizat, procedeu metodologic care îi aparține și care îi înlesnește autorului să facă reușite și colorate caracterizări fiecăruia din cei trei domnitori în parte. În sfîrșit, tot în această — putem spune — sumară introducere în unele probleme ale folcloristicii, se punctează și unele interferențe ale legendei istorice cu alte categorii și specii narative ale culturii orale poporane, în special cu basmul, de la care povestitorii împrumută procedee și modalități stilistice de realizare a portretului eroului, cu povestirea realistă, cu snoava.

În general lucrarea este o reușită editorială datorită și capacității profesionale a redactorului — Arie Matache — care a sprijinit realizarea acurateței științifice, calității conținutului și prezentării grafice a cărții. Lucrarea este prețioasă pentru specialiști, cărora le pune la îndemînă un corpus de materiale narative judicios selecționate pentru studiu, pentru munca didactică și pentru informarea marelui public, ca și educării lui, în sensul cunoașterii frumuseților și valorilor culturii orale poporane românești, al îmbogățirii și colorării sentimentului patriotic al tineretului.

Corneliu Bărbulescu

STELIAN CÂRSTEAN, *Balada în folclorul Moldovei de Nord*, București, Editura Minerva, 1984, 223 p.

Circumscrisă cercetării monografice, ale cărei rădăcini se găsesc în demersurile teoretice și în realizările practice ale școlii Densusianu și, mai tîrziu, ale școlii Gusti — ambele, direcții avînd, la vremea respectivă, un pronunțat caracter de noutate în domeniul folcloristicii și etnologiei europene — lucrarea lui Stelian Cârstean se ocupă de o singură categorie folclorică dintr-o microzonă precis delimitată. Baza cercetării o formează materialul cules de autorul însuși dintr-o singură localitate (Vicovu de Jos), într-un interval de 15 ani (1960—1975), cea mai mare parte dintre textele culese fiind chiar publicate anterior într-o semnificativă colecție — *Folclor din Moldova-de-Sus* —, în seria *Folclor din Moldova*, vol. II, E.P.L., 1969.

Bun cunoscător al zonei Rădăuților, Stelian Cârstean realizează în lucrarea de față un releveu semnificativ al stadiului contemporan al epicii populare în versuri de aici.

Primele trei capitole au un caracter general, de punere în temă, de reluare a problematicii categoriei, de dezbatere a unor teorii și opinii în legătură cu originea, vechimea și circulația baladei, considerații necesare, de altfel, pentru dezvoltările ulterioare ale studiului. O opinie interesantă susține autorul, pornind de la o afirmație a lui Adrian Fochi, în legătură cu vechimea categoriei: „... o seamă de motive și interdicții (incestul, adulterul etc.), elemente de conduită, recurența unor forme de înrudire, reguli de căsătorie sau relații între rude în regiuni diferite ale lumii, vehiculate în limbajul simbolic al baladei familiale, pot fi considerate elemente străvechi de natură psihologică și socială, constituind un sistem de atitudini avînd rolul să asigure coeziunea, echilibrul și, în ultimă instanță, însăși existența grupului" (p. 21).

Capitolele următoare prezintă o notă de mai marcată originalitate. Notabile sînt, în acest sens, observațiile cu privire la sociologia fenomenului, care confirmă, de multe ori, unele constatări mai vechi, ca de exemplu predominanța femeilor (22 din 29) între interpreții de balade din zona respectivă, păstrarea speciei cu precădere în repertoriul interpreților vîrstnici (13 informatori de peste 70 de ani de la care s-au cules 49 de variante), tendința accentuată de liricizare a temelor nuvelistice etc.

În analiza repertoriului autorul se slujește de instrumentele de lucru pe care folcloristica românească și le-a creat în ultimul timp, între care *tipologiile* realizate, pentru epica populară în versuri, de Al. I. Amzulescu (*Balade populare românești*, vol. I—III, E.P.L., 1964; *Cîntecul epic eroic. Tipologie și corpus de texte*, E.A., 1981; *Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice*, E.A., 1983). Dată fiind dominanța baladei nuvelistice sau familiale în folclorul Moldovei de Nord, cartea din 1983 își vădește din plin utilitatea. Totuși autorul nu acceptă automat tipologia și încadrările propuse de Al. I. Amzulescu, incluzînd, de pildă, cu argumente ce merită să fie luate în considerație, *Ilincuța Șandrului* și *Ghiță Cătănuță* în categoria baladelor nuvelistice, deși Amzulescu le cataloghează la cîntecul epic eroic. De asemenea, cercetarea concretă de teren adaugă trei tipuri noi, neatestate în tipologia amintită (*Busunoc*, *Fata, soție necredincioasă, întemnițată de tatăl său*, *Onofrei*).

Tratînd monografic fiecare subiect, S. Cârstean se străduiește ca, printr-o analiză atentă a variantei locale în comparație cu variante din alte zone, să surprindă specificul textului buco-

vinean, semnificația acestuia în conștiința creatorilor locali, ca și semnificațiile lui de adîncime, originare, funcțiile străvechi și rostul contemporan al textelor comentate. „Ne propunem, așadar, — arată autorul în chiar preambulul lucrării sale — să descifrăm conținutul și structura formală a acestui tip de discurs, modul de existență și semnificațiile pe care le poate degaja, într-un anumit cadru istorico-geografic și social-cultural, relațiile stabilite, în plan diacronic, cu alte categorii ale literaturii folclorice, în cadrul unor contexte ori cîmpuri semantice specifice. În încercarea de pătrundere a textului baladei familiale ca semn, vom ține seama de planul în care acesta a fost încifrat, precum și de coordonatele specifice ale contextului actului de emisie și receptare" (p. 7). Ne aflăm, cum se vede, în fața unei strategii a abordării textului folcloric bine pusă la punct, în care sugestii teoretice mai vechi (comparatism, metoda „istorico-geografică", direcția sociologică) se împletesc cu altele de dată relativ recentă (teoria receptării, semiotică etc.). Confruntarea permanentă a repertoriului cules în vremea din urmă cu piese din colecții mai vechi dă o imagine sugestivă a mutațiilor pe care balada le-a suferit în decursul timpului, cea mai evidentă și mai frapantă fiind trecerea din ce în ce mai accentuată spre formele cîntecului liric. Sugestive sînt și observațiile cu privire la procesul de contaminare, unele motive circulînd, am zice, liber, de la un text la altul. „Modalitățile stilistice" analizate în cap. VI vin să confirme trecerea acuzată a celor mai multe dintre temele baladești din zonă în registrul liric: „Tendința spre o continuă liricizare este cea care determină mișcările și evoluția în interiorul categoriei" (p. 159).

În sfîrșit, la nivelul actanților, investigația demonstrează, valorificînd și impunînd punctul de vedere mai sus amintit în legătură cu vechimea considerabilă a unor teme și motive, că textele epice nord-moldovene au în centrul lor, cu precădere, conflicte sau raporturi familiale: soț-soție, cu varianta iubit-iubită, părinți-copii, frați-surori, de unde și funcția lor dominant moralizatoare: „Spre deosebire de epica eroică, balada nuvelistică nu îndeamnă direct la acțiune, ci la reflecție și autoanaliză, dezvoltă spiritul moral și face elogiul virtuților familiale. Eticul precumpănește în dauna psihologicului" (p. 203).

Desigur, partea cea mai rezistentă a cărții lui S. Cârstean este aceea consacrată descrierii repertoriului; analiza fiecărui text sau fiecărui grup de variante este condusă cu abilitate, scoțîndu-se în evidență ceea ce ține de specificul local, dar subliniind în permanență și acele elemente care integrează balada din nordul Moldovei în ansamblul folclorului românesc și, prin natura categoriei, în tradiția europeană.

Echilibrată, bine informată, deschisă către o lectură modernă a textului folcloric, monografia lui Stelian Cârstean, *Balada în folclorul Moldovei de Nord*, este, totodată, și o carte de suflet, un elogiu adus creatorilor și păstrătorilor valorilor perene ale spiritualității românești din ținutul Rădăuților, din „dulcea Bucovină".

Nicolae Constantinescu

ÎN „COLECȚIA NAȚIONALĂ DE FOLCLOR"

au apărut :

AL. I. AMZULESCU, **Cîntecul epic eroic.** Tipologie și corpus de texte poetice. București, Editura Academiei R. S. România, 1981, 733 p., 36 lei.

Lucrarea a fost concepută în cadrul seriei de volume ce alcătuiesc „Colecția națională de folclor", colecție inițiată și elaborată de Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice din București.

Fiecare volum al colecției este menit să ofere sinteza creației artistice aparținînd unui gen sau specii a folclorului (cîntec epic, colindă, basm, legendă etc.). „Colecția națională de folclor" va constitui oglinda sistematică, tipologică, a creației folclorice românești.

Volumul, primul din serie, cuprinde partea cea mai substanțială din poezia narativă a cîntecelor bătrînești — poezia cîntecului epic eroic. În alcătuirea sa intră vechile cîntece voinicești, cu conținut asemănător cu al basmelor fantastice (ca *Iovan Iorgovan, Scorpia*), cîntecele încleștărilor vitejești cu cotropitorii turci sau tătari (*Badiu, Șiret pîrcălabul*) și cîntecele haiducești (*Corbea, Toma Alimoș*), în total 220 de piese reprezentative pentru fiecare tip de subiect.

AL. I. AMZULESCU, **Balada familială.** Tipologie și corpus de texte poetice. București, Editura Academiei R. S. România, 1983, 468 p., 45 lei.

Volumul prezintă — pe baza cercetării cvasiexhaustive a materialelor tipărite, ca și a înregistrărilor inedite din arhiva ICED dintre anii 1928 și 1970 — tipologia baladei familiale, însoțită de bibliografia variantelor, catalogul subiectelor narative, precum și un corpus selectiv de 206 texte, cîte unul pentru fiecare tip sau subtip. Sînt incluse creațiile narative al căror subiect cuprinde întîmplări din domeniul relațiilor vieții de toate zilele din lumea satului, a păstorilor, a haiducilor și hoțomanilor, ori de la curtea domnească și din relațiile dintre îndrăgostiți, soți, părinți și copii, frați și surori.

În tipologia acestei categorii se înscriu unele din cele mai de seamă creații ale epicii noastre populare (*Miorița, Meșterul Manole, Soarele și luna* etc.), precum și versiunile românești ale unor teme de largă circulație în folclorul european și universal (*Voica, Nevasta vîndută, Soacra rea, Logodnicii nefericiți* ș.a.).

XF 1172

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi artei populare, a folcloristicii literare, a etnomuzicologiei şi a coregrafiei. La rubrica *Note şi recenzii*, revista pune în discuţie probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

Revista de etnografie şi folclor reprezintă, faţă de publicaţiile anterioare, o treaptă superioară de afirmare a acestor discipline, prin sporul calitativ pe care-l aduce în ştiinţa şi cultura românească.

Străduindu-se să ofere rezultatul ultim al evoluţiei cercetărilor de specialitate din ţara noastră, **Revista de etnografie şi folclor**, spre a-şi asigura rolul de avangardă ştiinţifică, a fost totdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o predilecţie sau restricţie tematică anume, singurul criteriu consecvent urmărit fiind exprimarea adevărului şi a noului cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin noutatea informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a afirmat ca una dintre cele mai reprezentative publicaţii de specialitate, rivalizînd cu succes cu publicaţii de recunoscută tradiţie pe plan internaţional.

Urmărind claritatea ideilor şi a demonstraţiei, acurateţea ştiinţifică, **Revista de etnografie şi folclor** se adresează deopotrivă specialiştilor, români şi străini, tuturor celor interesaţi de studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercurilor celor mai largi de iubitori ai culturii şi artei noastre populare.

ISSN 0034—8198

Rev. etn. folc., tom 30, nr. 1, p. 1—88, Bucureşti, 1985

43 407

I. P. Informaţia c. 1056

Lei 30

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 30 București Nr. 2

1985

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COLEGIUL DE REDACȚIE

Redactor-șef
ALEXANDRU I. AMZULESCU

Redactori-șefi adjuncți
ION ILIȘIU
PAUL PETRESCU

Membri:

Acad. I. COTEANU; prof. AL. BALACI, membru corespondent al Academiei R. S. România; TIBERIU ALEXANDRU; PASCAL BENTOIU; ANDREI BUCȘAN; CORNELIU DAN GEORGESCU; ION GHINOIU; GEORGETA CALUDI

Secretar responsabil de redacție
ALEXANDRU DOBRE

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele și notele muzicale vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor din text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor vor fi precedate de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Responsabilitatea asupra conținutului revine exclusiv autorilor.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale.

Toate comenzile externe pentru revistele apărute la Editura Academiei Republicii Socialiste România se vor adresa la „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box12—201, telex 10376, prsfi r, 78104, București, Calea Griviței nr. 64—66.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa colegiului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La Revue d'ethnographie et de folklore paraît 2 fois par an. Toute commande de l'étranger pour les revues parues aux Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie sera adressée à „ROMPRESFILATELIA", Sectorul export-import presă, P.O. Box 12—201, telex prsfi r, 78104, Bucarest, Calea Griviței, 64—66, Roumanie. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 35.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste.

APARE DE 2 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
70154 București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 30 1985 Nr. 2

SUMAR

STUDII

ION T. ALEXANDRU, Rădăcini folclorice în proza lui Ştefan Bănulescu 91
SPERANŢA RĂDULESCU, Ucenicia lăutarului 111
NICOLETA COATU, Mecanismul combinatoriu al basmului tip 300 cu basmul tip 303 A. Th., în perspectivă comparată 125
IRINA NICOLAU, IOANA POPESCU, Kitschul ca tradiţie 135
NICOLAE CONSTANTINESCU, Fişe pentru un dicţionar de folclor (IV). . . 142

MATERIALE

ADRIAN FOCHI, Centenarul unui act fundamental de cultură: Antologia de folclor transilvănean a lui J. U. Jarník — Andrei Bîrseanu din 1885 . . 152
ALEXANDRU DOBRE, Alexandru Odobescu folclorist. Aspecte inedite . . . 156
MIHAIL M. ROBEA, Dumitru Mihalache — etnograf şi folclorist 166

NOTE ŞI RECENZII

TIBERIU ALEXANDRU, Reflecţii pe marginea volumului: CONSTANTIN BRĂILOIU, *Problems of Ethnomusicology*, Edited and Translated by A.L. Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge — London — New York — New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1984, XX + 300 p. 175
IORDAN DATCU, Amintirile lui Ion Diaconu despre Constantin Brăiloiu. . . 181
SPERANŢA RĂDULESCU, *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, 723 p. *(Pascal Bentoiu)* 183
NICOLETA COATU, *Lirica populară românească cu tematică actuală* — clasificarea tematică a variantelor motivice —, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, XL + 443 p. *(Nicolae Constantinescu)* 186
Actes du colloque international „L'élevage et la vie pastorale dans les montagnes de l'Europe au Moyen Âge et à l'Époque Moderne", Publication de l'Institut d'Études du Massif Central, Fascicule XXVII, Université de Clermont-Ferrand II, 1984, 440 p. *(Nicolae Dunăre)* 188
Tratat de dialectologie românească (coordonator: Valeriu Rusu), Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1984, 970 p. *(Nicolae Dunăre)* 190
Snoava populară românească, ediţie critică de SABINA-CORNELIA STROESCU, Prefaţă de MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, LXXXIX + 281 p. *(Nicoleta Coatu)* 191

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 30 1985 N° 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

ION T. ALEXANDRU, Racines folkloriques dans la prose de Ştefan Bănulescu 91
SPERANŢA RĂDULESCU, L'apprentissage du lăutar 111
NICOLETA COATU, Le mécanisme combinatoire du conte type 300 avec 303 A. Th. dans la perspective du folklore comparé 125
IRINA NICOLAU, IOANA POPESCU, Le Kitsch comme tradition 135
NICOLAE CONSTANTINESCU, Fiches pour un dictionnaire du folklore (IV) 142

MATÉRIAUX

ADRIAN FOCHI, Le centenaire d'un acte fondamental de culture : l'Anthologie du folklore transylvain par J. U. Jarník — Andrei Bîrseanu, de 1885 152
ALEXANDRU DOBRE, Alexandru Odobescu folkloriste. Aspects inédits . . . 156
MIHAIL M. ROBEA, Dumitru Mihalache — ethnographe et folkloriste 166

NOTES ET COMPTES RENDUS

TIBERIU ALEXANDRU, Réflexions à propos du volume : CONSTANTIN BRĂILOIU, *Problems of Ethnomusicology*, Edited and Translated by A. L. Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge — London — New York — New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1984, XX + 300 p. 175
IORDAN DATCU, Les mémoires de Ion Diaconu à propos de Constantin Brăiloiu 181
SPERANŢA RĂDULESCU, *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984, 723 p. *(Pascal Bentoiu)* 183
NICOLETA COATU, *Lirica populară românească cu tematică actuală* — clasificarea tematică a variantelor motivice —, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, XL + 443 p. *(Nicolae Constantinescu)* 186
Actes du colloque international „L'élevage et la vie pastorale dans les montagnes de l'Europe au Moyen Âge et à l'Époque Moderne", Publication de l'Institut d'Études du Massif Central, Fascicule XXVII, Université de Clermont-Ferrand II, 1984, 440 p. *(Nicolae Dunăre)* 188
Tratat de dialectologie românească (coordonator : Valeriu Rusu), Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1984, 970 p. *(Nicolae Dunăre)* 190
Snoava populară românească, ediţie critică de SABINA-CORNELIA STROESCU, Prefaţă de MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, LXXXIX + 281 p. *(Nicoleta Coatu)*. 191

RĂDĂCINI FOLCLORICE ÎN PROZA LUI ȘTEFAN BĂNULESCU

ION T. ALEXANDRU

Studiul de față constituie varianta prescurtată a capitolului al II-lea *(Rădăcini folclorice și mitice autohtone în proza lui Ștefan Bănulescu)* din secțiunea dedicată prozei, a lucrării noastre consacrată *Rădăcinilor folclorice în literatura română contemporană*. Remarcabile rezultate artistice, asemănătoare cu ale lui V. Voiculescu, obține din transsubstanțierea estetică cultă a folclorului și mitologiei autohtone Șt. Bănulescu în prozele sale din volumul *Iarna bărbaților* [1], considerat un adevărat eveniment în evoluția nuvelei românești postbelice.

Proza bănulesciană reprezintă în literatura română contemporană o serioasă opțiune pentru narațiunea „înclinată spre fantastic și mit" [2], fiind încadrabilă „în sfera realismului mitologic" [3] sau în „realismul artistic și vizionar" [4]. Ca trăsătură distinctivă a acestor nuvele, fantasticul are numeroase implicații folclorice, aproape în fiecare bucată performîndu-se simboluri aparținînd unui fel de ezoterism folcloric născut dintr-o profundă și intimă cunoaștere a izvoarelor originare. Încadrîndu-se acelei orientări estetice a prozei fantastice românești care cultivă cu precădere „miraculosul mitologiei autohtone" [5], Șt. Bănulescu încheie o serie din care mai fac parte Gala Galaction, I. Agârbiceanu, M. Sadoveanu și Pavel Dan, direcția respectivă avînd drept constante „arhitectonice, tematice și tipologice": fuziunea feericului cu miraculosul, însușirea formală a permeabilității fantastice folclorice, impresia de afirmare „fără deliberare" a supranaturalului, de unde jocul de-a basmul și mirajul fantastic propriu-zis.

Cultivînd, ca specie literară propriu-zisă, îndeosebi „povestirea fantastică baladescă", în care își propune să valorifice fantastic eposul legendar — de unde tonul rapsodic-evocator al discursului narativ, proiectarea evenimentelor narate într-un timp anistoric și preferințele tematice ale comorii inaccesibile și locului nefast, vrăjit — , *Iarna bărbaților* oferă prin cele mai reușite narațiuni ipostaza mai nouă, modernă, a „fantasticului de atmosferă baladescă — disponibilitate atît de specifică sensibilității românești" [6].

Desigur, între tradiționalele povestiri sadoveniene sau ale lui Gala Galaction și I. Agârbiceanu și nuvelele lui Șt. Bănulescu există totuși apreciabile diferențe de scriitură — mult mai modernă și sincronă cu noile orientări ale prozei universale în cazul ultimelor — , însă diferențele stilistice nu estompează fondul semantic originar comun, descendent din etosul baladelor și basmelor noastre populare. Acest „gen proxim" se vădește în acel amalgam de basm și realitate cotidiană din care se naște lumea anistorică — avînd obsesia aceluiași arhetip legendar al fabuloasei comori inaccesibile — a nuvelelor bănulesciene (în frunte cu

Dropia, socotită o culme a artei narative a autorului, și care nu întîmplător valorifică cel mai intens creația anonimă).

Existînd o legătură de fond între universul spiritual al lumii din *Iarna bărbaților* și versurile din volumul *Cântece de Câmpie* (Editura pentru Literatură, București, 1968), recunoscută de autor, devine revelatoare — pentru sorgintea lumii nuvelelor sale — mărturisirea din prefața la respectivele *Cântece* ..., după care singurul mod de a pătrunde și de a introduce în literatură lumea copilăriei rămîne „versul de cîntec vechi" : cîntecele respective s-ar fi ivit „chemîndu-se unele pe altele ca o dureroasă amintire a unor existențe de mult sfîrșite, din sentimentul filial fără încovoieri față de locurile aspre natale, locuri a căror imagine nu mai putea fi pătrunsă așa cum fusese într-un trecut îndepărtat, decît prin comuniunea spirituală a versului de cîntec vechi". Din această semnificativă confesiune asupra *Cântecelor de Câmpie* — privite ca „documentele lirice" „ale teritoriului sever pe care se desfășoară proza din *Iarna bărbaților*" [7] — , așadar, creație personală a autorului *Dropiei* „și nu preluări de texte folclorice, «prelucrări» etc." [8], desprindem și direcția creativă de valorificare artistică bănulesciană a folclorului și mitologiei autohtone în proză : în comparație cu modalitatea prozei voiculesciene, aceasta este „nu de la civilizație spre folclor, ci de la folclor spre civilizație" [9].

Deci, prozatorul creator al *Iernii bărbaților* — spre deosebire de autorul *Pescarului Amin* — nu mai consideră creația populară doar o anexă a unei civilizații arhaice care a generat-o sau un instrument de revelare pregnantă a unui fapt cu totul insolit („eveniment-sfinx"), care dobîndește astfel și posibile conotații mito-folclorice, ci se bizuie efectiv, prioritar, pe diverse elemente mitice și folclorice spre a sugera arhaice stări mentale, de cultură și de civilizație, evitînd premeditat, categoric, ca și în cazul lui Voiculescu, descrierile pitorești, exterioare ale unor fapte tradiționale etnofolclorice. Față de V. Voiculescu — de la care preia parțial o anumită figurație de magie folclorică, însă numai ca spectacol ceremonial, conservînd vagi relicte magice propriu-zise, funcționale ca atare —, Șt. Bănulescu adoptă o poziție diferită ca tehnică narativă, apreciată a fi mai contorsionat-modernă, apelînd la elemente mitico-folclorice capabile să sugereze o stare mentală, culturală și de civilizație arhaică, în același timp sincronă cu orientări estetice de ultimă oră din proza universală.

Dacă Voiculescu performa narativ — în cadrul strict al „povestirii", cultivată structural ca o formă aproape fixă, comparabilă cu sonetul din poezie — o imaginație prodigioasă, cu spontană capacitate fabulatorie în marginea unui anumit „model" epic adoptat, la Bănulescu întîlnim o invenție epică subordonată unei obsesii formale primordiale, temele avînd un număr redus de motive asupra cărora prozatorul revine scoțînd maximum de efecte artistice ; ca atare, subiectele epice abordate aparțin unei realități obișnuite, imediate (înmormîntarea unui copil primăvara în delta inundată de apele revărsate ; vînătoarea de dropii în cîmpia dunăreană ; înapoierea unui dezertor, în timpul ultimului război mondial, în satul natal ; viața monotonă, patriarhală, într-un oraș de provincie în preajma actului istoric de la 23 August 1944 etc.), nu prea îndepărtate pe scara istoriei, inedită fiind perspectiva narativă din care sînt expuse.

În timp ce la Voiculescu fantasticul este generat prin aglomerare de elemente oculte, misterioase, în acel clasic moment de indecizie între două planuri existențiale cînd are loc substituirea realității date, concrete,

inițiale, cu una construită imaginar, autarhică, la Bănulescu plonjarea în fabulos se realizează ca urmare a unei științe particulare a sugestiei simbolico-metaforice, încît realul — conținînd doar virtual fantasticul — nu-și anulează concreteţea datorită valenţelor simbolice, momentele de ruptură autentică în logica realității palpabile fiind relativ puține. Ca urmare, planurile semantice secunde, derivate, de rezonanță, se înfiripă prin rarefierea sau supradimensionarea realului, după o tehnică exactă a „suspense"-ului, iar prin arta dozării efectelor estetice se menține constant deasupra faptelor reale planul semantic al idealității, punctul de referință al imaginarului ficțional rămînînd însă, permanent, realul furnizat de percepția ca atare. Astfel proza bănulesciană atrage atenția printr-o precizie „fantastică" a ultimelor detalii narative, prin conturul halucinant al faptelor narate, analog percepției estetice suprarealist-onirice, cadrele de viață înregistrate fiind expuse după o tehnică aproape cinematografică și impunînd atît printr-o materialitate vizuală incipientă, cît și printr-o forță sugestivă secundă.

Plecînd de la însușirea datelor spațio-temporale și uman-spirituale ale unui generos topos geografic-spiritual — pătruns în literatura română, sub semnul exoticului și pitorescului fascinant, ca un veritabil „spațiu-matrice" frecventat asiduu de prozatorii Cîmpiei Bărăganului precum Al. I. Odobescu, D. Zamfirescu, P. Istrati, G. Galaction, Z. Stancu, F. Neagu—, Șt. Bănulescu se remarcă printr-o individualizare estetică pregnantă în cadrul prozei noastre contemporane, avînd forța ascensiunii la esențe și construind epic structuri literar-artistice globale cu totul expresive, sacrificînd detaliile în sine și efectele de amănunt — considerate nesemnificative — în favoarea întregului, a Totului narativ atestînd în subsidiar o viziune sugestivă metaforic-simbolică, o compoziție bine stăpînită. Faptele sînt selectate din realitate și aduse în rețeaua structurilor sale epice nu atît ca vulgare evenimente în sine, cît într-o prioritate semantico-sugestivă; impresionează, de la primul impact, stilizarea formelor, neîncetata propensiune a epicului spre reprezentări simbolice, iar „evenimentele, atmosfera, chipurile și gesticulația personajelor reverberează înțelesuri care mereu se adună în focare simbolice, cu rost structurator în povestire" [10].

Timpul convențional în care se petrec faptele narate de către autorul *Dropiei* este o contemporaneitate relativă, căci sînt numeroase evadările epico-simbolice spre arhaic, mitic, arhetipal, originar, încît planul diacronic, istoric propriu-zis (în genere apropiat de actualitate : comunitatea rurală interbelică, ultimul război mondial, actul istoric de la 23 August 1944, seceta următoare războiului, evenimente ale deceniului șase), suferă o proiecție epică anistorică, la nivelul unei vîrste mitice și al unei „mentalități tribale" [11].

În cazul prozei bănulesciene este mai aplicabilă acea observație referitoare la existența unei „mentalități tribale" — făcută de Vladimir Streinu asupra povestirilor voiculesciene [12] — , căci aici prioritară nu mai este figura solomonarului, a magului izolat de comunitatea pastorală sau pescărească și solicitat, apreciat de aceasta cum se cuvine numai în momentele de cumpănă, de criză a relației normale dintre oameni și natură, ci însăși colectivitatea rurală tradițională ca atare, posesoare a unor virtuți specifice care o separă de restul lumii. Prozatorul din *Iarna bărbaților* nu se oprește însă atît la structura socială a unor comunități rurale, cît la imaginea „neamurilor" în legendele care circulă pe seama lor, unde apar

închistate, izolate ca niște autentice „triburi", distingîndu-se prin specifice trăsături psihofizice și norme etice la care se supun : despre neamul lui Dănilă se spune că-și „ia neveste neștiute de nimeni, din sate străine" și că „se puiește mult, ca să aibă în curte slugi fără plată", pe cînd ai lui Pepene constituie „un neam ostenit, cu meri bătrîni în curte și cu femei iubețe"; „neamul bătut de vînt al lui Sălcău" sau „neamul scurt și cu talpa lată al lui Dordoacă" *(Dropia)* se individualizează prin trăsături antropologice; în *Vară și Viscol* aflăm despre un alt „neam", al Nerejilor, „că-și ocrotesc femeile, că pun nume de om pe coaja pămîntului, la fîntîni, la copaci, la ani", așadar că performează ritualuri cu totul insolite, păgîne.

În nuvelele lui Bănulescu „legenda" reușește să absoarbă istoria propriu-zisă, amalgamînd-o cu protoistoria în dorința potențării mitice a realității, impunîndu-i propriile „legi", epice, etiologice și ficționale, sau semnificații. Într-o atare perspectivă comunitatea rurală tradițională se arhaicizează prin autoclaustrare și prin sustragere de la acțiunea erodatoare a prezentului istoric — printr-un adevărat „boicot al istoriei" (L. Blaga) — , căruia îi opune simboluri ale permanenței. Demn de remarcat este faptul că prozele bănulesciene din volumul *Iarna bărbaților* — care au cel mai vizibil substrat mitico-folcloric *(Dropia, Mistreții erau blînzi, Satul de lut, Vară și Viscol)* — sînt polarizate tocmai în jurul unor astfel de simboluri aparținînd fabulosului folcloric : „dropia", „caloienii", „cocoșul" (ca simbol al soarelui), „Andrei Mortu" (mitul reîncarnării), „haina" (moartea), „salcia" (fecioara), „salcîmul fără umbră" („trunchi" al divinității), „paparudele" etc. Aceste imagini simbolice apar reunite, adesea neschimbate, în ciclul de versuri *Cântece de Câmpie* al aceluiași autor, create anterior sau simultan zămislirii nuvelelor din *Iarna bărbaților* (1965), dar publicate în volum trei ani mai tîrziu (1968), poezia autorului *Dropiei* avînd același fond ideatico-simbolic și imagistico-sentimental ca și proza sa, hrănită fiind de același sol spiritual natal folcloric.

Așadar, pentru Bănulescu — „structural crescut într-un climat folcloric dens și cu totul aparte" (după propria-i mărturisire din prefața la aceleași *Cântece* . . .) — apelul la resursele ideatico-mitico-simbolice ale culturii populare autohtone nu este unul de circumstanță, ci reprezintă o atitudine estetică creativă organică, prin care se performează literar-artistic (narativ sau liric) realități profund cunoscute de creator, deși la prima vedere par uneori a fi căutate în sensul unei modernități intenționat accentuate. Semnificativ este însă faptul — din unghiul de vedere al demersului nostru — că această permanentă tendință de modernitate a prozei bănulesciene se întîlnește benefic cu un talent structural legat de tradiția mitico-folclorică autohtonă, de unde recurgerea — bogată în consecințe artistice relevante — la practici rituale și vrăji, credințe și povestiri superstițioase, mituri și paremii, cîntece rituale funebre și de Anul Nou, tradiții istorice etc.

Controversată adeseori în privința încadrării tipologico-literare, proza bănulesciană a fost considerată cînd „hieratică și mitică" [13], cînd în tradiția „realismului magic" (Sadoveanu, Agârbiceanu, Blaga din *Tulburarea apelor)*, cînd expresionistă prin intuiția materiei în stare de efervescență și dislocare [14], cînd o sinteză de „vrajă folclorică și coșmar modern" (Lucian Raicu), iar N. Balotă afirmă tranșant : „ . . . departe de a fi folcloric-magică, proza lui Bănulescu aparține, înainte de toate,

unei literaturi existențiale" [15]. Deși ultimul critic recunoaște că în proza respectivă „aluzii la o magie naturistă nu lipsesc", „nici elementele unei magii folclorice", ele sînt apreciate că „nu sînt semnificative" (?!), apărînd numai „ca semne ale unei lumi vechi ce mai irumpe, cînd și cînd, la suprafață", figurația fabuloasă nefiind „decît un element auxiliar, un joc — oricît de serios — neesențial" [16]. (?!) Evidența faptului că unele dintre cele mai reușite nuvele ale lui Șt. Bănulescu *(Dropia, Mistreții erau blînzi, Satul de lut, Vară și Viscol)* se nutresc și din sevele culturii populare, ale magiei, contrazice afirmații critice precum cele de mai sus, autorul *Dropiei* părînd a fi — dincolo de încadrările critice respective — el însuși tocmai în asemenea proze care, prin transsubstanțierea cultă a unor elemente de folclor și mitologie, facilitează „o serie întreagă de asociații în diverse straturi și sfere de cultură, care sfîrșesc prin a spori înțelesurile creației respective" [17]. Posibila încadrare a prozei bănulesciene în diverse curente literare universale (existențialism, expresionism etc.) se datorează — dincolo de tehnica sa narativă ostentativ modernă — și plasmei mito-folclorice, identificabilă în substratul său, care asigură narațiunilor respective multiple rezonanțe semantice și puncte solide de racordare la orientările estetice contemporane. Acest paradoxal „modernism folcloric" este determinat de gradul de universalitate dobîndit de elementele, motivele, structurile etc. mito-folclorice în circulația lor multimilenară, chiar de la o etnie la alta, devenind „călătoare ca păsările cerului" (Blaga) [18].

Arhaicitatea constituie o trăsătură distinctivă lăuntrică a universului uman rural al nuvelelor lui Bănulescu, în care oamenii respectă „mai mult obiceiurile vechi de pămînt decît pe cele creștinești și cam amestecă datinile, mai ales la nunți și la priveghiuri, unde satul are obiceiurile lui" *(Vară și Viscol)*, practică — deci — rituri străvechi, păgîne, precreștine. În acest sens devine relevantă frecvența deosebită a motivului și simbolului „soarelui" în diverse notații ale volumului *Iarna bărbaților* — care se hrănește și din izvoarele unui „miraculos al mitologiei autohtone" —, virtuțile sale conotativ-metaforic-simbolice derivînd dintr-un ancestral cult al soarelui [19], trăsătură mitică atribuită în general de unii prozatori ai Cîmpiei Bărăganului mediului rural tradițional danubian: „Ăștia-s păgîni, se închină la soare" — susține chiar un personaj bănulescian. Din ocurența aproape obsesivă a respectivului simbol în proza lui Bănulescu spicuim: „În față începea să crească o dungă galbenă. Porumbul sau soarele" *(Dropia)*; „Un lup a trecut pe lîngă soare, săltîndu-și labele peste sloiurile Dunării și tăind cu spinarea țeapoasă și cu coada sură discul galben de pe cerul vînăt.(...) Sus pe mal nu se vede decît un viței de lapte, stă cu gîtul întins și parcă linge soarele" *(Vară și Viscol)*.

În acest univers arhaic avem tot timpul senzația atemporalului istoric — căci ecourile marilor seisme ale istoriei răzbesc abia auzite, surdinizate —, încît umanitatea acestor proze, deși în general contemporană celui de-al doilea război mondial sau imediat postbelică, „manifestă — ca și la Sadoveanu — o totală inaderență față de structurile evului modern, impresia fiind de protoistorie, de început de veleat, de exotică ieșire din timp" [20]: „Oamenii trăiesc după semne vechi, *fîntîna lui cutare de cînd cu seceta din 880, salcîmii paparudelor, cîmpul cocorilor, drumul subțire, călcîiul mutului.* Sat singur, la stînga soare, la dreapta soare, în față crivăț, în spate lupi, iar noaptea, lună — cînd este" *(Vară și Viscol)*. Tot un „semn vechi" este și mobilul eforturilor dîrze, supraumane,

în disperare, singurătate și atmosferă de apocalips, ale cuplului Condrat — Fenia din nuvela care deschide volumul, *Mistreții erau blînzi*, spre a impune, chiar în condiții precare, o datină, un ceremonial — adînc îndătinat în mentalitatea tradițională arhaică — funebru: înmormîntarea copilului în dunele de nisipuri mișcătoare. Toate aceste „semne vechi" „sînt poate lucruri potrivite, ca să nu se piardă semnele oamenilor dinainte" *(Vară și Viscol)*, așadar, nu doar simple relicte „ale unei lumi vechi ce mai irumpe, cînd și cînd, la suprafață" [21].

Într-un atare mediu arhaic și univers uman — neracordat la tumultul istoriei contemporane — este firesc să se insinueze misterul magiei, taina, miraculosul, adeseori în prelungirea a însuși realului și chiar ca „principiul ordonator al existenței colective" [22]. Spre deosebire de proza lui Voiculescu, aici membrii obștei acceptă actul magic fără reticență, fiind lipsit de acea încărcătură eruptivă specifică, încît magicul adoptă firesc un regim, o existență narativă cvasifeerică. Astfel unele personaje își însușesc natural comportamentul psihomental al infantilității, părînd a fi încă niște copii mari *(puer senex)*: unul dintre personajele *Dropiei*, Corbu, „are un beteșug: mintea îi umblă cu basme, și cînd să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cîntec. Vorbele nu le cîntă, pentru că nu-l ajută glasul, spune cîntecele ca și cum ar vorbi", care l-a contaminat și pe Miron, el însuși mărturisind: „— Lung mai ești și cîmpul nu-ți ajunge — îi strigă iar Miron, rîzînd, mai mult pentru că, vorbind cu Corbu, simțea că și vorbele lui sună a cîntec", în timp ce „străinul" constată și el: „— Mi se pare că se trag dintr-un basm cuvintele astea: neamul lui Dănilă — zice străinul, cam în dunga gurii, simțindu-l pe Miron că măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea și iarba mai pe potrivă". Același comportament caracterizează și pe Fenia din *Mistreții erau blînzi* sau pe Sofia din *Vară și Viscol*, ca ipostaze ale aceluiași ins himeric, „plăsmuitor de fantasme — postură tipologică frecventă în genul fantastic — " [23], în ultimă instanță personaj-cheie al povestirilor în care apare, relatarea naratorului adoptîndu-i o perspectivă vizionară prin intermediul stilului indirect liber.

Povestirile bănulesciene țes o adevărată rețea de simboluri — care transfigurează metaforic realitatea — , părînd a deriva organic din însuși mesajul prozei respective și avînd nu un simplu rol ornant, ci o justificare ontologică. Ca atare, adeseori personajele povestirilor în cauză gîndesc și se exprimă verbal în simboluri — de sorginte legendară etiologică nu de puține ori — , ca urmare a unui lăuntric sentiment al solidarității lor cu elementele: despre dispariția femeii lui Fuierea oamenii comunității arhaice patriarhale din *Dropia* fabulează legendar că ar fi fost luată de „un vîrtej alb, într-o zi la amiază", iar despre Fuierea — care făcuse cărare „alergînd cu calul dintr-o parte într-alta" spre a găsi-o — se spune că ar mai fi fost „auzit în cîte-o noapte": „mergea cu calul pe sub pămîntul cărării și-și căuta mai departe nevasta", ceea ce este, evident, mai mult decît o simplă preferință pentru anecdoticul insolit. Deosebit de sugestivă din perspectiva unei asimilări mitice a elementelor cosmice, această viziune legendar-etiologică este simptomatică, pe de altă parte, pentru acel lăuntric și caracteristic imbold — al actanților narațiunilor lui Bănulescu — de a căuta, întotdeauna, ceva sau pe cineva prin intermediul unei călătorii: în *Dropia*, mult visatul spațiu unde „pămîntul e galben de atîta porumb" („la dropie"), dar și adînc rîvnita „fata morgana" a tinereții lui Miron; în *Mistreții erau blînzi*, un crîmpei de teren

uscat, solid, neacoperit de diluviu, pentru a fi înmormîntat un copil; în *Vară și Viscol*, dezertorul și dispărutul Grigore Nereju, ultimul reprezentant al neamului Tobolilor; în *Satul de lut*, enigmaticul factor poștal din fostul regiment 14 în satul F; în *Masa cu oglinzi*, acel aparent oraș de cîmpie „în care se întretaie aromele tropicale cu cele danubiene" etc.

De cele mai multe ori ținta călătoriilor cercetătoare, din prozele bănulesciene, are însă o existență ficțională, lucru de care sînt conștienți cei implicați în demersul respectiv, foarte sugestivă fiind în acest sens „înmormîntarea în efigie" a lui Grigore Nereju din *Vară și Viscol*: prezumtiva moarte a dezertorului dispărut — eveniment simbolic, real și totodată imaginar — prilejuiește o amplă ceremonie funebră, descrierea unui ritual funebru de tipul priveghiului dînd senzația participării la un climat fabulos, hrănit și din resurse magice. Spectaculoasa ceremonie magică urmărește să-i cheme pe „bătrînii de pe tărîmul celălalt", întruchipînd spiritele strămoșilor care judecă („vămuiesc") sufletul celui dus dintre vii și apreciază starea „spițelor", ca adevărați mediatori între „lumea cea cu milă" și aceea „fără de milă", între lumea albă și cea neagră, spațiu pe care urmează să-l parcurgă „dalbul de pribeag", împăcînd zodiile neprielnice.

Acest vast ritual — fixat în spațiul prin excelență al teluricului, intrînd în seria acelor „obiceiuri vechi, de pămînt" — este performat printr-un protocol complex, dialogic, cu fraze ceremonioase, adeseori ermetice, evocînd străvechi practici magice, precum în povestirile voiculesciene; numai că aici ritualul este specific unei colectivități rurale tradiționale agrare, spre deosebire de specificul în primul rînd pastoral al actelor de magie din, de pildă, *Ultimul Berevoi* de V. Voiculescu. Ceremonialul respectiv are amploarea unui întreg capitol (VI, *Măști fără oameni*) al nuvelei *Vară și Viscol*, amintind de jocurile cu măști din timpul priveghiului funebru vrîncean, actual încă [24]: „Cele trei focuri de priveghi aprinse în mijlocul ogrăzii ardeau înalte, luminînd cercurile de mese mici și rotunde din jur, pe care erau așezate vasele cu bulgur, colacii și feliile de dovleac copt.(...) Ilie Stroiescu primi sticla de țuică din mîinile unui om de alături, vărsă cîteva picături sub masă, zise «Dumnezeu să-l ierte pe Grigore Nereju» și bău, mai mult proptindu-și buzele închise pe gura sticlei. (...) Apoi zise: «Domnule căpitan, mai stați de vorbă cu oamenii de alături, uitați-vă, intră pe uliță în curte bătrînii de pe tărîmul celălalt și trebuie să ajut la răspunsuri. Sofia, vin bătrînii, treci lîngă mine». În curte a intrat un șir de oameni cu cojoacele întoarse și cu măști pe față, s-au prins de mîini și s-au rotit de cîteva ori prin fața meselor, în jurul focurilor de priveghi, strigînd, în bătaia repede a pașilor: «Omule-pomule, omule-pomule, omule-pomule». (...) Căpetenia lovi de cîteva ori cu un toiag în scîndurile porții, și măștile se desprinseră așezîndu-se în grupuri împărțite lîngă cele trei focuri. Lîngă focul din mijloc a venit și lăutarul, ciupind corzile". (...) Căpetenia măștilor lovește din nou în poartă și pune întrebări celor de față referitoare la soare — motiv obsesiv — , la vîrsta celui dispărut și la „neamurile nemaiștiute": „ — Cum e soarele?

— Răsare și apune. Pepenele verde are miezul roșu, iar dovleacul e galben. Dunărea e între maluri, iar crapii — grași. Pămîntul ne rabdă — a răspuns Sofia.

— Cine pleacă?

— Om tînăr, Grigore Nereju din spiţa Tobolilor, a răspuns Ilie Stroiescu.

— Cine-l izgoneşte?

— Casa l-a aşteptat de dimineaţă pînă seara şi de seara pînă dimineaţa — a răspuns Sofia, cu vocea înecată.(...)

Din nou căpetenia a bătut cu toiagul în stîlpul porţii:

— Să-i vină neamurile nemaiştiute, să-i ia vama cu vorbe şi să-i cunoască spiţele.

De la focul din mijloc s-a desprins o mască cu lăutarul alături — s-au apropiat de cercul meselor. Ilie Stroiescu, spre mască:

— Din ce neam, ce spiţă şi din ce timp vii?

— Spiţa Tobolilor.

— Spiţa asta nu mai e. Ar fi fost Grigore. Spiţa mai trăieşte prin femei, dar ele au luat calea bărbaţilor, spre alte sate. Unde ţi-a lăsat soarele vremea cînd ai plecat?" (...)

Cercetarea spiritelor din vechime — întrupate de „bătrînii" mascaţi — se încheie totuşi mai creştineşte cu un ospăţ, prezentat însă cu o voluptate de asemenea păgînă, evocînd stilul şi atmosfera prozelor sadoveniene: oamenii bălţii (topos specific nuvelelor bănulesciene, alături de cîmpie) beau ţuică de corcoduşe şi mănîncă înfruptîndu-se din bucăţi grase de batal şi oftînd adînc.

În descrierea impunătorului ritual funebru al priveghiului apare inserţia unor versuri ale „cîntecului de cîmpie" *Haina* („Lăutarul: «De m-ai vedea bătrîn, mamă, am îmbătrînit c-o haină. Haina mea, minune mare, pleacă singură să are. îndoită de spinare. Caut haina-n buzunare, dau de grăunţe şi soare, de m-ai vedea bătrîn, mamă, îmi creşte grîul în haină»"), confirmîndu-se faptul — recunoscut de autor — că „aproape în proza tuturor nuvelelor apar din cînd în cînd imagini şi versuri «trase» din «Cîntece», versuri spuse de un personaj sau altul în împrejurări sau dispoziţii potrivite, ori imagini transpuse în limbajul specific prozei" [25]. Aceste *Cîntece de Cîmpie* fac parte din lirica *sui generis* a autorului prozelor din *Iarna bărbaţilor*, zămislită spre a conveni „solului şi naturii spirituale a eroilor săi" [26], fiind „de o înşelătoare simplitate folclorică" [27], versuri create — de fapt — prin „analogia" cu spiritul şi formele folclorice, caracteristice spaţiului şi timpului nuvelelor lui Bănulescu şi amintind de modalitatea clasic arghezianã de transsubstanţiere lirică cultă a valorilor tezaurului creaţiei populare. *Haina*, „cîntec de cîmpie" izvodit prin analogia semantico-prozodică cu bocetul popular, face parte din acel ciclu *(Salcîmul din Bărăgan, Om fără noapte, Bătrînii* ş.a.) care exprimă mai direct şi într-un limbaj mai expresiv liric, fără un aer pronunţat metafizic şi fantastic, „sentimentul morţii apropiate, fiind cîntece aspre de bătrîneţe" [28].

Uneori personajele prozelor lui Bănulescu cu comportament psihomental infantil, de încă copii mari, îşi pun — totuşi — problema finalităţii căutărilor lor, după cum şi receptorii nevîrstnici ai mesajului basmelor din cînd în cînd pun întrebări în legătură cu veracitatea existenţei zmeilor, a mumei-pădurii sau a altor actanţi ai basmului fantastic: „Fata pe care o caută omul ăsta crezi că *este?* Şi Paminode care stă în casa de peste islaz, cu streşinile prinse în cuie de vîrful gardului, crezi că e chiar Paminode? Dacă nici Paminode, nici ea *nu sînt?*" se întreabă Victoria lui Petre Uraru din *Dropia*.

Nuvela *Dropia* a fost și este considerată cea mai reprezentativă scriere bănulesciană în privința valorificării artistice a elementelor de folclor și mitologie, și — în general — cea mai densă proză a volumului *Iarna bărbaților* ca structură semantică. Foarte interesantă și ca formă arhitectonică emancipată de canoanele clasice, *Dropia* se distinge mai întîi prin structura sa simfonică, „impresia datorîndu-se în mare măsură eludării registrului naratorului" [29], căci — deși scrisă la persoana a III-a — nu se relatează aproape nimic concret narativ, iar vocea naratorului nu se simte decît în debutul fabulos bucolic ; aflăm, astfel, cum iarba „sună" „ștergînd burțile cailor", sugerîndu-se auditiv un convoi care înaintează călare ca și cum „ar fi mers dormind". Pe fundalul sonor astfel închegat se simt auzite vocile călăreților (Corbu, Miron și „străinul") și, datorită lor — conform tehnicii povestirii în povestire — , ale Victoriei și soțului său, „pîndarul" Petre Uraru.

Ca și în *Mistreții erau blînzi*, Bănulescu încearcă să limiteze cît mai mult prezența directă a folclorului în proza sa, acesta performînd numai ca aluzii și simboluri metaforice culte, încît se creează un plan secund de reverberație semantică, autorul fiind adeptul concentrării epice și al puterii sporite de sugestie ca atribute ale modernității prozei sale. Totuși, în *Dropia* sînt solicitate adeseori elemente ale creației populare, căci în lipsa unui fapt cu totul ieșit din comun, insolit, ca fundal epic — precum „întîmplările-sfinx" din povestirile voiculesciene sau diluviul apocaliptic din *Mistreții erau blînzi* —, naratorul apelează la acele elemente mitico-folclorice spre a ascensiona din planul realului în cel al fabulosului și fantasticului, plan în care misteriosul, straniul, magicul apar și dispar firesc și instantaneu. Asemenea fapte de sorginte mito-folclorică servesc, astfel, sugerării modului-cadru patriarhal de viață rurală, cu rol de creare a impresiei de verosimilitate a „tramei" nuvelei, în ultimă instanță contribuind — împreună cu meandrele limbajului specific evocator-muzical — la conturarea și închiderea semanticii plurivalente a simbolului metaforic care grevează întregul fir epic.

Așadar, la modul general, „dropia", ca simbol literar-artistic metaforic, ar putea fi echivalată cu clasicul și popularul „dor", intraductibil în mare măsură, „o țintă a unei nostalgii, o năzuință spre altceva, adică *idealul*, sens general, decantat — bineînțeles — din permanenta pendulare între particular și general, între real-concret și imaginar" [30]. Ca atare, putem vorbi despre o „dropie" a întregului grup uman-actant al nuvelei și despre o alta a unor indivizi anume implicați în „modelul funcțional" al prozei respective, ultima divizîndu-se semantic.

Prima semnificație a „dropiei", chemată să contureze un anumit cadru epic al nuvelei, transpare din sintagma toponimică „la dropie", însemnînd un loc mănos în porumb, unde speră să ajungă în exodul lor eroii nuvelei, visul lor de prosperitate dovedindu-se a fi însă deșert : „— Și Corbu merge «la dropie»? întreabă străinul. N-a mai rămas nimeni în sat? Toți au plecat în noaptea asta «la dropie»? (...)

— ... Mergem «la dropie», cine o fi numit așa, nu știu, locurile astea, spre care ne-am rupt satul ca să scăpăm de sărăcie și să luăm în dijmă culesul porumbului. Aș fi cîntărit cu cîntecul, culesul și alesul. «La dropie», pămîntul întreg e galben de atîta porumb. Cînd apune soarele, rămîne ziuă, că e porumbul".

Deși este învăluită într-o aură legendară, această conotație a „dropiei" rămîne totuși singurul element „realist" al nuvelei. Toate celelalte

conotații pe care le performează „dropia" părăsesc planul realului — începînd chiar cu semnificația primară în accepția, de asemenea, a grupului — , îndreptîndu-se spre un nivel tot mai accentuat mitic, fabulos, misterios și chiar fantastic. Conform tradiției populare, care se exprimă prin glasul Victoriei („Petre — a început iar Victoria — ..."), „dropia e greu și de văzut, nu numai de prins. (...) Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu și de zărit, stă la capăt de miriște, în soare. Și în soare nu te poți uita. Numai iarna pe polei o poți atinge, cînd are aripile îngreuiate și nu poate zbura și seamănă la mers cu o găină. Greu și atunci. Rar cineva care să prindă clipa potrivită. De multe ori, cînd e polei nu-i dropie, și cînd e dropie nu cade polei".

În acest sens, însuși titlul nuvelei devine revelator, invocîndu-se simbolul metaforic respectiv al fabuloasei păsări de cîmpie, pornindu-se nu de la semnificația păsării ca atare, „ci de la reprezentarea ei în credințele, observațiile și povestirile populare, de altfel invocate în chiar cuprinsul narațiunii" [31]; valorificîndu-se artistic nu imaginea „dropiei" ca atare, ci așa cum apare ea în tradiționalele legende etiologice vînătorești, amplitudinea simbolului respectiv crește grație utilizării, deci, a unui element folcloric.

Alte asemenea elemente — de extracție mitico-folclorică — , care contribuie efectiv la reprezentarea artistică a simbolului tutelar ales, sînt practicile, ritualurile cu un pronunțat caracter magic și povestirile populare superstițioase — foarte familiare pentru Bănulescu — , elemente care au și virtutea creării iluziei unui timp subiectiv, halucinant, altul decît cel obiectiv, firesc, sugerîndu-se și astfel imposibilitatea întoarcerii timpului înapoi, a prinderii vremii scurse. Astfel, sub semnul aceluiași simbol mitic, cu o adevărată alură de totem, este înfățișat ritualul magic premarital practicat în ajunul nopții de Anul Nou de către fetele de măritat, care își cheamă pețitorii menindu-i — după ce au tras cărbuni aprinși și au aruncat orz pe vatră — cu „cîntecul de cămașă albă", de structură incantatorie, sau blestemîndu-i — dacă nu vin — să se transforme în „Zece țurțuri mari, țurțuri de tîlhari". În acest context narativ, în care apare o amplă performare a ritualului respectiv, simbolul mitico-metaforic al „dropiei" ar semnifica, așadar, pe alesul inimii fetelor: „O legendă — a zis Petre spre mine — despre ajunul nopții ăsteia se spun multe legende, doar știi, le scornesc fetele de măritat ca să le treacă de urît pînă la pețeală". „Petre, nu-ți râde de poveștile oamenilor tineri, că poveștile astea nu albesc cu iarna și nu trec o dată cu anii. Vorbe cu ziua și cu ceasul, destule, tot să auzi cum le mestecă atîtea perechi de oameni însurați". „(...) ... a zis Victoria, și a povestit mai departe către mine: Că o fată de măritat a spus întîmplarea pe care ai s-o afli acum, e adevărat. O fată de măritat și altele din neamul lui Sălcău. Se adunaseră toate, noaptea, într-o odaie, în ajunul Anului nou, să pună orz pe vatră. Au lăsat perdelele, au stins lampa și au tras cărbunii aprinși pe vatră. Stăteau în picioare, la lumina jarului, în cămăși albe pînă la pămînt, închise la gît și fără nici o podoabă, și aruncau orz pe vatră, să vadă încotro or să sară boabele și de unde au să le vină pețitorii. Cînd au început să sară boabele în toate părțile, fetele cu basmale galbene în mînă au început să cînte, cum am cîntat și eu, cîntecul de cămașă albă. Cîntec de tinerețe, care nu se învață. Crește pe neștiute. Nu-l zic lăutarii, că nu-i pentru uliță, iar mintea pricepută a lui Corbu nu l-a păscut. Petre, auzi-l". „Și Victoria s-a ridicat veselă în picioare, (...) mi se uita în ochi, avea obrajii roșii și spunea: «Bobul meu de soartă bună să cadă

în humă, între soare și lună. Să-i priască și vînt, și ploaie, și brumă. Boabe rele, boabele, jarule, tu soarbe-le. Boabe bune, boabele, jarule, aruncă-mi-le. Printre ele, bob de aur, faur, taur, iute ca un graur, ban de aur, om de aur. Aur, faur, om de aur, în casă te-aduc. Pe piept să te culc. Cît clipești din ochii negri și arunci din ei scîntei, să-mi pui la urechi cercei ...» (...) Victoria se uita și ea la untdelemn și vorbea spre mine : După ce au sărit boabele, fetele au stins jarul cu bucăți de gheață. S-au îmbrăcat, au aprins lampa, au ridicat perdelele și au deschis ușa, să intre flăcăii, care așteptau în uliță. Trebuia să vină zece, cîte erau ele. Dar nu s-a arătat nici unul. Fetele s-au uitat atunci la streșini și au numărat țurțurii de gheață. Erau țurțuri mari, cu vîrfuri pînă spre prispă. I-au numărat, erau mai mult de zece. Însemna că nu-i ajunsese blestemul pe flăcăi, nu se uitaseră adică pe fereastră cînd au cîntat ele cîntecul de cămașă albă, și așa că nu picuraseră țurțurii peste ei ca să-i înghețe și să-i prindă de streșini. Zece țurțuri mari, țurțuri de tîlhari, nu se făcuseră adică flăcăii. Și însemna că ei trebuia să fie tot în uliță și așteaptă acolo. I-au strigat, dar n-au venit. Atunci, fetele au ieșit în uliță să-i caute".

În descrierea ritualului premarital respectiv, nota mitico-magică este accentuată prin inserția unor versuri din „cântecul de cîmpie" *Orz pe vatră în noaptea Anului Nou sau Cântec de femeie tînără*, versuri incantatorii de „vrăji, farmece și desfaceri" (Sim. Fl. Marian), care confirmă din plin aserțiunea că aceste „cântece" par și sînt — în fond — și „niște false descîntece făcute de cineva care nu mai crede în forța magică a formulelor, dar care vrea să ajungă prin ele la o realitate spirituală veche, amenințată de timp" [32]. Ca și în poezia descîntecelor, revelatorii sînt în asemenea texte ezoterice nu simplele vocabule — inteligibile mai mult sau mai puțin, arhaice, dialectale —, ci relațiile sintagmatice tainice dintre ele, singurele care prind în rețeaua lor realitatea magică de dincolo de cuvinte.

O altă conotație a aceluiași simbol mitic metaforic al „dropiei", pe linia aceleiași deschideri spre fabulos, este încorporată de însăși povestea protagonistului Miron, care constituie chiar nucleul narativ al nuvelei ; pe Miron „dropia" îl cheamă — precum o „fata morgana" — spre dragostea lui de altădată, căutată în scurgerea timpului, a anilor trecuți : „Petre — a început iar Victoria — ... Omul ăsta de-i zicem Miron vrea să prindă dropia. Nu vrea să-i treacă anii care-i mai are fără s-o vadă măcar". Aceeași Victoria exprimă această idee într-o altă haină metaforică, deschisă însă aceleiași plauzibilități magico-mitice : „Petre, omul ăsta a venit să prindă vremea din urmă".

Plasată într-o ordine semantică fantastică, aventura plină de peripeții misterioase a căutării lui Miron performează, de fapt, tema recurentă în literatura fantastică a „plonjării într-un timp inactual [33]" ; stîrnit de un unchi, Matei, Miron pleacă să-și caute fata iubită la șase-opt ani după ce se măritase într-un alt sat cu unul din neamul „ascuns" al lui Dănilă, Paminode : „ ... I-a venit în cap lucrul ăsta spre dimineață, avea paharul gol dinainte și se uita la mine : «Miroane, unde ți-e fata? » Și a strigat spre Nicu al Brăilei, care dormea pe vioară : «Scoală și cîntă-i lui Miron : *Parc-au fost vise de noapte, așa le-am uitat pe toate* ». Și au început oamenii de la cumetrie să se întrebe : «Adevărat, ce-o fi cu fata, n-a mai dat un semn de atîția ani. Ia vezi tu, Miroane »".

Astfel Miron trăiește de-adevăratelea sau află prin intermediul Victoriei unele întîmplări cu totul stranii, care depășesc ordinea realului, pătrunzînd în cea a misterului și chiar a fantasticului; este, mai întîi, mișcat de atmosfera ciudată, misterioasă care plutește deasupra casei lui Paminode, ca și cînd ar fi fost sub stăpînirea unei vrăji malefice, și în care nu poate avea acces. Aflată în afara satului, „după o perdea de salcîmi", această casă e înconjurată de garduri prinse în cuie de streșini, dincolo de un zaplaz înalt flăcăul Miron auzind numai straniul zăngănit al unui lanț pe sîrmă cu surpriza mișcării acestuia singur prin curte în bătaia numai a vîntului — ca o autentică dispariție fantastică — ; toată vecinătatea se află sub imperiul unei liniști profunde, nefirești, iar păsările — care zboară în preajmă — încep să bată din aripi abia după ce au trecut de respectivul imobil etc. [34]. În prezentarea casei lui Paminode Dănilă, Șt. Bănulescu creează o atmosferă de mister și prin utilizarea legendelor etiologice născute asupra locurilor și oamenilor izolați de comunitatea rurală tradițională, de „vatra satului"; ca atare, și cei doi băieți erau necunoscuți — pentru fetele ce practicau ritualul magic din noaptea Anului Nou — nu numai fiindcă pentru ei timpul cursese de trei-patru ori mai repede decît timpul normal, obiectiv (precum în basmele populare), ci și pentru că Paminode, tatăl lor, îi crescuse închiși, izolați de restul consătenilor, ca de altfel pe toți din familia sa. Tocmai aceasta este o sursă din care „izvorăște în bună măsură întreg folclorul despre morari, oameni la fel de izolați în marginea comunităților" [35].

Grație informațiilor oferite de Victoria și Petre Uraru, Miron află că o va putea vedea pe nevasta lui Paminode Dănilă, „dropia" sa, doar noaptea pe lună, într-o anumită noapte, conform răbojului pîndarului Petre pe care ține evidența hoților din sat asupra fînului din lunca de la Pădurea Pietroiului, ceea ce intensifică atmosfera de mister susținută prin detaliile referitoare la viața curioasă, insolită, și la practicile magice ale acelor oameni de cîmpie ezoterici, cu vorba în dungă, ceremonioasă dar ambiguă: „M-a bătut cu palma pe umăr: «Așa rămîne, vino de joi în două, la Pădurea Pietroiului. Ai să vezi dropia vara, noaptea și pe lună. Cînd e vorba de fîn pe degeaba, Paminode își scoate din ascunziș și nevasta»".

Toată experiența lui Miron are ca epilog episodul vrăjii avînd ca obiect pe însăși Victoria, femeie aprigă, expertă în materie de vrăji, consultată de Miron, care trăiește cu ea o aventură cu totul stranie, fiind — de fapt — o „a doua poveste fantastică inserată în scenariul realist al nuvelei [36]". Întîmplarea — de neexplicat în ordinea realului — este dezvăluită prin intermediul unei concise povestiri oniric-superstițioase, care sporește iluzia cursului halucinant al faptelor narate și impresia de ambiguu și mister: Miron, venit să caute „dropia", petrece o noapte cu frumoasa femeie a pîndarului în casa și în absența acestuia, povestirea conținînd și arhicunoscutul motiv, segment narativ, al metamorfozei gerontologice — recurent în proza populară fantastică — , căci eroul se trezește a doua zi dimineața singur, iar în curte întîlnește nu pe frumoasa din timpul nopții, ci o arătare cu „părul veșted, nasul ascuțit și gura pungă". La sfîrșitul acestui oniric-fantastic episod al *Dropiei*, mintea lectorului rămîne sub semnul întrebării, continuînd să fabuleze în spațiul — specific fantasticului — al ezitării între planul real și cel misterios, inserția și evanescența elementelor de ordin fantastic în cadrul unei povestiri cu scenariu realist, pe nesimțite, fiind un semn al artei și tehnicii fantastice subtile a autorului. În cele din urmă protagonistul povestitor nu poate să iden-

tifice imaginea fetei iubite altădată între „femeile țepene care-și mișcau coasele printre sălciile de la Pădurea Pietroiului", deși „era lună plină" și privise atent, acest fapt întărind din nou impresia unui timp deosebit trăit de clanul lui Paminode Dănilă și, respectiv, a ireversibilității vremii deja scurse. În ultimă instanță, asupra tuturor faptelor narate — mai mult sau mai puțin verosimile — își pune „pecetea tainei" (precum în fragmentara *Sub pecetea tainei* a lui Mateiu I. Caragiale) „cîntecul dropiei", cîndva știut de Corbu, dar uitat apoi, fiindcă și lui „i-a adormit fîntîna".

După ce am aflat — prin misterul magiei — despre metamorfozarea fantastică a tinerei femei iubețe, Victoria, în bătrîna cu „părul veșted" și „gura pungă" — asemenea unei preschimbări similare prin vrăji malefice a Mărgăritei din povestirea lui V. Voiculescu *Iubire magică* — , descoperim și sfîrșitul aceluiași misterios personaj dintr-o discuție tot despre „cîntecul dropiei", în care apare și un citat versificat pseudofolcloric, precum și o pseudolegendă etiologică în legătură cu un țambalagiu renumit în satele dunărene, Laliù : „Bun la suflet ești, Corbule, tu să-mi porți pe umăr lada cu ce-a mai rămas din zestrea pămîntului, pe care nici proștii, nici deștepții nu mi-au văzut-o cum trebuie. Așa a fost. Racla ei i-am dus-o. I-am cîntat la urmă ce-mi spusese să-i cînt : « Nu mai e Gălav Laliù, Laliù, țambalagiu, nu mai e de-un an și-o lună, și țambalul tot mai sună. Cîntă-n grîu și-n iarbă verde, de văzut nu se mai vede ».(...)

— Știu un Laliù, tot țambalagiu, care dă roată prin satele de la Dunăre și caută să se așeze pe acolo — vîră și străinul o vorbă, ca să-l aducă pe Corbu mai spre ziuă.

— Are nume furat. I se opresc cîntecele în cutia țambalului".

„Cîntecul dropiei", despre care se pomenește în nuvele „*Dropia*", poate fi pus în relație cu „cântecul de câmpie" omonim din punct de vedere simbolic, *Dropia* fiind un adevărat poem fantastic care imaginează un șarpe „cu cap de vultur" și chip de fată, simbol al frumuseții evanescente, intangibilă precum un ideal amăgitor, amintind de simbolistica „dropiei" din nuvelă, duh invizibil al cîmpiei : „Șarpele cu cap de vultur,/ Cu plete galbene-n jur,/ La gît cu soarele roată,/ Cu piept și sfîrcuri de fată,/ Cu coroană de regină,/ Cu aripile-n țărînă./ Stă cu pieptul dezgolit/ Tremurat în asfințit.//Am căutat dropia-n soare/ Că eram de-nsurătoare./ Mi-am dus mîna peste câmpi/ Printre praf și printre ghimpi :/ Am vîrît mîna în cer/ Și am dat, vara, de ger./ Mi-a degerat mîna toată :/ O-ntinsesem după fată,/ Cînd s-o fur — prin degete/ Mi-a trecut șarpele rece".

Imaginea emblematică, evanescentă și intangibilă a „dropiei" a fost privită și ca o metaforă-simbol a creației, văzută precum o năzuință permanentă spre un ideal de perfecțiune : a-l atinge rămîne o iluzie a absolutului, fertilă totuși prin menținerea voinței active de desăvîrșire a creatorului [37].

Tot nuvela *Dropia* reia versuri dintr-un alt „cântec de câmpie" — izvodit de Șt. Bănulescu prin analogie cu spiritul și forma folclorului zonei natale danubiene — , *Cântec de seară*, care împreună cu alte asemenea poeme *(Cântec de dimineață*, *Rugă pe gheață)* plasează destinul lumii terestre sub o viziune cosmică, cu ștergerea distincției obișnuite dintre existența celestă și cea pămînteană, lumească : „— Ferește-ți înțelepciunea de potriveli — îi strigă Miron, adică cel ce vorbise mai înainte despre secetă.

M-ai chemat din răsărit, și-ți răspund din asfințit.

Am plecat de acasă, cu soarele asfințit în cămașă"; „Mă-ntorc acasă / Cu soarele asfințit în cămașă./ . . . / Mă salt din oasele toate/ Și calc între ziuă și noapte./Îmi trece umbra pe lună/ Și-i lasă pe frunte țărînă./Pînă la ziua albă/ Îmi răsar stelele între barbă și iarbă" *(Cîntec de seară)*.

Precum în toate nuvelele bănulesciene care apelează la resursele folclorului și ale mitologiei autohtone, și în *Satul de lut* apar versuri din ciclul *Cîntece de Cîmpie*, date sub forma unor citate folclorice „culese și corese" (At. M. Marienescu) spre a li se intensifica expresivitatea; fragmentul din *Caloienii* prezintă pe lîngă nota incantatorie, magică, a unor versuri extrem de simple — care ascund totuși simboluri profunde — și aerul unor pseudodescîntece și bocete culte, esențializate: „Cînd ne-am apropiat de sat, o voce de femeie din spatele căruței a început să cînte uscat, urmată de vocile strigate ale celorlalte femei: «Ioane Ioane /Gheorghe, Andrei și Miroane, /Nu te uiți la vremea mea./ Ai lăsat-o și pe-a ta,/ Și te duci pe Dunăre, / Pe scîndură, bulgăre, / Îngreși apa și valul, / În urma ta crește malul»".

Efectul estetic al raportărilor făcute de prozator — sau numai bănuite — la universul mitologiei și folclorului se dovedește a fi benefic chiar în nuvela *Mistreții erau blînzi*, care deschide și lămurește semnificația titlului volumului *Iarna bărbaților*. Avînd la bază un episod real — descris într-un reportaj despre deltă apărut în volumul *Drum în cîmpie*, E.S.P.L.A., București, 1960 — , nuvela n-ar fi avut deschiderile semantico-simbolice cunoscute dacă s-ar fi limitat la întîmplarea-pretext a narațiunii — căutarea dîrză, dar vană a unui petec de pămînt uscat unde să fie îngropat sicriul unui copil — , care rămîne numai un fapt impresionant în sine. Astfel plutirea bărcii lui Condrat, împreună cu nevastă-sa Fenia și cu diaconul Ichim, pe apele învolburate ale deltei, ieșite din matcă sub rafalele de vînt, ploaie și zăpadă, ne poate evoca — într-o perspectivă mitică — parabola biblică legendară a potopului (mitul lui Noe), precum și „interpretarea ei expresionist-eshatologică din poezia lui L. Blaga *Pe ape*" [38]. Apoi, faptul impresionant — de acerbă luptă cu capriciile naturii dezlănțuite — poate chema în mintea și imaginația vizuală a lectorului imaginea populară a atmosferei apocaliptice de stingere universală.

De asemenea, căutarea neîncetată a celor trei personaje ale nuvelei devine simbolică pentru o aspirație profund umană, de împlinire a „datinei" în orice fel de condiții naturale. Îndîrjirea și eforturile supraumane ale protagoniștilor (cuplul Condrat — Fenia) iau și o alură sisifică, amintind — în ultimă instanță — și de intențiile constructive ale unui Meșter Manole: „Condrat săpa mai departe de dună, groapa îi ajungea dincolo de șale. Fenia nu se mai vedea din groapă. Stătea chircită și prindea crengile de stejar de-a lungul pereților. Nisipul se desprindea de pereți, se prăbușea peste crengi, lăsînd găuri adînci, lățind groapa, surpînd-o în toate părțile. Fenia dregea cu palmele peretele într-un loc, îl îngrădea cu crengi, alături cădea iar nisipul în felii mari, umede, stricînd totul. Ceea ce săpa Condrat, în urma lui se astupa".

Finalul tonic, plin de încredere în tăria oamenilor greu încercați de o natură urîtă și rea, a „bărbaților", a fost considerat uneori puțin convingător, vrînd să performeze într-un mod artificial ideea despre puterea de rezistență a oamenilor (L. Raicu); însă apariția turmei de mistreți „blînzi", simpatia cu care pescarii îi primesc, ca și hohotul de rîs pot degaja impresia „de eliberare de sub teroarea potopului și un indiciu

de posibilă reașezare a vieții în aceste locuri năpăstuite" [39], fiind un epilog în orice caz inedit și bogat în sugestii literar-artistice.

Atmosfera apocaliptică a lumii bălților este sugerată și prin reacțiile diferite ale diverșilor actanți ai nuvelei față de oarba dezlănțuire a forțelor naturii. Astfel, aceste reacții se materializează și prin actualizarea unor specii folclorice care potențează stările sufletești trăite de personajele respective. Fenia, soția pescarului Condrat, se exteriorizează prin bocirea copilului mort, pe care n-are unde să-l îngroape, și prin cîntarea cu ură a vorbelor din „cîntecul Vicăi", spus sub forma simultană a bocetului și a blestemului, semn al pasiunilor umane, resentimentelor menținute și în asemenea situații-limită, paroxistice : „Fenia, cu capul culcat pe pînză izbucni într-un fel de plîns. Și din plînsul acela uscat, fără modulații, începu să cînte, la fel de uscat, cîntecul Vicăi. Îl spunea ca pe-un bocet și în același timp ca pe-un blestem. Își plîngea copilul mort, dar și cînta cu ură vorbele din cîntecul Vicăi : «Vică, fată de brezoi,/ Din ce neam ești, din ce soi ? / Te-a născut mă-ta în lotcă, / Dunărea îți fuse doică, / Albie ți-a dat — și lapte / Din lună, țiță de noapte . . .»".

Din cîntecul respectiv se desprinde caracterul de o elementară și tulburătoare feminitate a Vicăi, „iepșotina de Vica", de o frumusețe demonică, amenințînd pe bărbații însurați ai satului ; în legătură cu ea circulă adevărate legende și cîntece locale — precum cea lansată de cumnatul Feniei, Vlase — că ar fi fata hoțului haiduc Andrei Mortu, ar găzdui pe acesta și pe hoțul Gură Spovidău, ar face farmece cu ierburi de leac pentru a betegi vitele sătenilor spre a fi mai ușor furate de cei doi hoți recunoscuți ai locurilor : „Crezi tu, cumnată Fenia, că iepșotina asta de Vica, care e fata lui Andrei Mortu și care s-a aciuat, stricata, în satul nostru, crezi tu că nu e ea în legătură cu hoțul de Andrei, cu ta-su ? Ferește-l, Fenio, pe Condrat de Vica, numai la oameni buni a sucit capul cu dragostea ei păcătoasă : (. . .) Nea Vlase zice că-i țin ascunși la mine de cîteva nopți pe Gură Spovidău și pe Andrei Mortu și că pîndesc împreună cu ei să prădez satul, acuma, cînd a venit urgia peste toți. Zice că am umblat cu farmece și cu ierburi de leac și i-am betegit vaca țintată și că o să i le betegesc pe toate șase, să i le fure mai ușor Spovidău și Andrei Mortu. Nu sînt fata lui Andrei, nu sînt, asta e numai în cîntece, că așa au vrut oamenii, pentru bucuria lor". Alungată din sat și amenințată de apă, încercînd să se apropie de oameni, figura Vicăi apare și ea mai degrabă tragică în cadrul scenariului nuvelei *Mistreții erau blînzi* : „Uite, acum, cînd vine urgia, rămîne adevărul gol-goluț, fără cîntec, și sînt și eu un om amărît ca toți oamenii. (. . .) M-a blestemat Vlase, că aș fi păcătoasă și aduc nenoroc.(. . .) Nu vreau să fiu singură. Vreau să fiu cu lumea . . .".

În aceeași nuvelă apare, așadar, și o imagine fugară a hoțului haiduc Andrei Mortu — transmisă din substanța „baladei" („cîntec de cîmpie") omonime —, imagine cu aură legendară, mitică, amintind de figurile haiducilor cîntați de eposul nostru eroic versificat, adevărați eroi care nu puteau fi răpuși decît cu o anume armă sau glonte — Pintea Viteazul, Radu lui Anghel etc. [40] — : „Lumea zice că și Andrei Mortu, tata al hoților, s-a ivit, degeaba se spunea că Andrei ar fi murit din nou și de tot, a cincea oară. De unde ! L-a văzut cineva ieri, în pădurea de lîngă dunele noastre, își cîrpea cămașa într-un copac. Nu se potolește nici acum, cînd e înecat peste tot. L-a înviat apa asta blestemată ca să ne prade și el. Ne pîndește din pădure, cu corbii la un loc". Deși apariția acestei

figuri baladești haiducești pare a fi fără vreo legătură necesară cu firul epic al nuvelei [41], ea sugerează totuși proporțiile inimaginabile, fantastice, ale diluviului și trimite la „cântecul de câmpie" omonim — o „baladă" din care sînt eliminate elementele narative neesențiale, de o concizie aproape lirică, unde se narează biografia lui „Andrei Mortu din Săltava, / Hoț de fete și de mori", care „A murit de patru ori" pînă s-a hotărît să părăsească irevocabil lumea celor vii — : „Nu putea Andrei să moară / Și-a venit și-a patra oară, / Era toamnă, era seară. / N-avea mîini bune s-apuce,/ Picioare-ncotrò se duce / Numai ochii priveau dulce. / Era alb, albit și-n gene, / Avea barbă și-n sprîncene. / Nu putea Andrei să moară / Și-a venit și-a patra oară / Într-o margine de sat : / Spunea basme la copii / Prin tufișuri și prin vii. / Dar aici l-a împușcat / Și nu s-a mai arătat". Figura lui Andrei Mortu din „balada" cultă cu același nume a lui Șt. Bănulescu ne evocă și pe aceea a lui „Rică, fante de Obor" din *Cîntecele țigănești*, de asemenea culte, ale lui M. R. Paraschivescu, iar amănuntul epic că după fiecare „moarte" el lasă cîte un semn („hainele sîngerate", „un picior de lemn de plop", „o mînă și-o ureche", „cuțitul") „ar putea da sugestia unei lumi ce dispare lent, ducînd cu ea secretul unei existențe fabuloase" [42].

Între personajele nuvelei *Mistreții erau blînzi*, cel care are o reacție cu totul ciudată, aparte, în fața stihiilor dezlănțuite este diaconul Ichim, cel care obosește și se plictisește primul în căutarea zadarnică a pămîntului uscat pentru îngropăciune, omul care prin funcția sa în sat ar fi trebuit să se zbată cel mai mult pentru performarea ceremonialului funebru tradițional, adînc îndătinat în mentalitatea populară. Bocetele chiar îl exasperează și-i pune, pe cei doi lăutari ai satului, Dache și Laliù, să cînte la înmormîntare, în mod nefiresc, melodii lumești („Ceva cu pămînt și cu iarbă") : „Dache și Laliù ajunseseră și ei la dună, lîngă barca cu sicriul.(. . .)

— Cîntați, mă ! — le strigă diaconul. (. . .)

— Ce să cîntăm, părinte, că nu știm ce — strigă Dache spre dună.

— Ceva — răcni diaconul. Ceva cu pămînt și cu iarbă, că m-am săturat de bocete. Mi-o fi de atîta văicăreală, treizeci de ani mi-ajunge !

— De care cu pămînt și cu iarbă, părinte ? întrebă Laliù deschizînd ochii mari, și se închină de vorbele diaconului, spunînd încet : «Să fie al nostru păcatul ». Ziceți-i începutul, părinte, dacă-l știți, și-l luăm noi numaidecît.

— Părinte Ichim — strigă Dache — am găsit un cîntec cu iarbă și cu pămînt.

— Nu merge — zise rușinat Laliù, mai mult pentru sine, încercînd țambalul cu bețele. Cîntecul e din cîmpie, mult pămînt și multă iarbă. Nu se potrivește nici la mort, nici la înecați.

— Dacă nu-i porcos, ziceți-l ! răcni diaconul de pe dună. Să nu fie porcos. Se potrivește orice cîntec dacă nu-i porcos.

— Nu-i porcos — răspunse Dache, apăsîndu-și vioara și arcușul pe piept".

Interpretarea de către cei doi lăutari a unui cîntec „cu pămînt și cu iarbă", solicitat de către diaconul Ichim în mod insolit cu prilejul înmormîntării unui copil, duce la performarea vocală de către vioristul Dache a începutului unui alt „cîntec de cîmpie" bănulescian, *Cîntec de dimineață*, care se remarcă prin contopirea marilor mituri, ale pămîntului și cerului, și prin introducerea unor imagini păgîne în iconografia creștină :

„Dache trase arcușul pe coarda groasă, depărtă brusc brațele, lăsîndu l pe Laliù să alerge singur cu melodia pe corzile țambalului, și cînd crezu că e tocmai momentul să-și facă intrarea cu vocea, începu să cînte răgușit : «Cîmpie, cu porți dărîmate, / Cu ierbile-n cer vărsate, / Crește iarbă-n cer, și-n stele, / Și în călcîiele mele ...» Dache, după ce «luă» de cîteva ori vorbele cîntecului, trase pe arcuș, drept sfîrșit, obișnuitul său marș scurt".

Toate aceste citate versificate din prozele lui Bănulescu, date drept folclorice — precum amintitul cîntec al lui Dache sau bocetul din *Vară și Viscol* — , exemplifică o trăsătură specifică a operei bănulesciene și o dorință permanentă a autorului ei : „vorbirea frumoasă și plină de miez semnificativ" [43]. Impresia de pitoresc, adeseori de natură folclorică, lăsată uneori de nuvelele bănulesciene, nu este atît consecința asimilării narative a unor elemente insolite de cultură populară — care să sugereze o atmosferă stranie, fără a avea totuși vreo legătură necesară cu proza respectivă sau cu semantica sa — , cît a modalității prozatorului de stilizare a materiei realității. Dublat de un autentic poet, naratorul Șt. Bănulescu creează aproape tot timpul o disonanță între comentariul său narativ propriu-zis, adeseori obiectiv, distant, și dialogurile poetice — specifice unor personaje ale prozei sale — sau citatele versificate date drept populare, performate de asemenea de unii actanți ai narațiunilor sale. Ca atare, acest mod de exprimare narativă, concretizat „într-o proză paremiologic-psalmodică" [44], caracterizează aproape toate personajele bănulesciene mai mult sau mai puțin, iar în cazurile cele mai evidente această aptitudine poetică este prezentată de către autorul însuși drept „un beteșug" (ca în cazul lui Corbu din *Dropia*, molipsitor și pentru Miron).

Totuși, fiindcă în cele mai numeroase asemenea cazuri autorul se identifică el însuși cu acest fel poetic-paremiologic de exprimare a personajelor prozelor sale („Așa e cumnatul Vlase, frumos vorbește, tot să stai, să-l asculți" — spune Fenia în *Mistreții erau blînzi*; priveghiul Nerejilor din *Vară și Viscol* este „lucru frumos" etc.), nu avem motive deosebite pentru a socoti proza lui Bănulescu în cadrul modalității pitorești de valorificare artistică a folclorului și mitologiei. Prin urmare, limbajul insolit — identificat la personajele bănulesciene — nu este consecința vreunei intenții exprese a autorului, precum la prozatorii reprezentativi pentru modul pitoresc de abordare a creației populare în opera lor : D. R. Popescu și Fănuș Neagu. Deși, în intenția scrierii unei proze cît mai modern originale, autorul *Dropiei* apelează uneori marginal la modalități pitorești de asimilare artistică a unor elemente mitico-folclorice, chiar la insolitul anecdotic cu sau fără trimitere la folclor (precum începutul fabulos-bucolic al *Dropiei*; apariția stranie a hoțului haiduc Andrei Mortu în timpul diluviului din *Mistreții erau blînzi*; fabulările satului patriarhal despre dispariția soției lui Fuierea și despre căutările acestuia „cu calul pe sub pămîntul cărării", în *Dropia*; porecla „spionul Mariei Tereza", adresată fără nici o noimă unui personaj, ca și onomastica în general singulară prin sonoritățile ei a personajelor bănulesciene etc.), pitorescul rămîne totuși un aspect secundar în creația lui Șt. Bănulescu — în comparație cu scrierile prozastice în care acesta este prioritar, scop în sine, dominant asupra tuturor celorlalte formule artistice creative — , neinfluențînd destinul estetic al nuvelelor sale.

Acest pitoresc de sorginte folclorică — de care sînt atrași, în general, mulți scriitori români — nu afectează atît semantica nuvelelor lui Bănu-

lescu, cît procedeele lor narative, în cele mai multe cazuri elementele pitoreşti facilitînd „receptarea în limitele firescului a întîmplării de fond a naraţiunii" [45]. Astfel, evocarea întîmplării petrecute cu treizeci de ani în urmă — la începutul nuvelei *Vară şi Viscol* — (acea ciudată plecare la oaste a oamenilor pe Dunărea îngheţată, fără vreo legătură stringentă cu firul epic propriu-zis al naraţiunii, afară doar de funcţia de ramă şi de conturare a mentalităţii patriarhale a ţăranilor din Glava, performatori încă ai unor tradiţii etnofolclorice spectaculoase, vechi) rămîne numai un simplu procedeu narativ-artistic. Scopul urmărit de prozator, prin intermediul acestuia, este explicitarea etimologică a multelor toponime generate de întîmplarea respectivă („Plopii lui Tobol", „Cotul lui Gaulea", „Malul cu sălcii", „Casa Milionarului" etc.), evidenţiind narativ capacitatea personajelor sale de asimilare a istoriei la tradiţia lor populară şi sugerînd — într-un anumit sens — recurenţa unor fapte de viaţă trecute.

Depăşind modalitatea pitorească de valorificare literar-artistică a folclorului şi mitologiei autohtone, proza lui Şt. Bănulescu — împreună cu aceea a lui V. Voiculescu — se afiliază orientărilor mai noi, moderne, printre care se numără cultivarea situaţiilor onirice, care capătă o pondere remarcabilă. Dacă pentru Voiculescu visul devine o sondă de intuire a mentalităţii unor perioade imemoriale ale umanităţii — bazat pe psihologia arhetipală, abisală —, pentru Bănulescu oniricul incifrează aspiraţiile personajelor sale şi înfrumuseţează existenţa ternă a unora dintre acestea, fiind performat sub chipul mitului poetic, precum visul diaconului Ichim, din *Mistreţii erau blînzi*, care ia alura unei autentice legende etiologice cosmogonice.

Putem concluziona că elementele de cultură populară — adoptate de către Şt. Bănulescu — se insinuează firesc în structura narativă a prozei sale dominînd toate celelalte soluţii artistice cerute de prezenţa acestora, opera sa constituind un moment de referinţă al literaturii române contemporane în privinţa transsubstanţierii literare a valorilor folclorului şi mitologiei autohtone, şi stabilind jaloanele unor modalităţi mai moderne de valorificare cultă a artei populare.

NOTE

[1] Ajuns acum la a IV-a ediţie : 1965 ; 1966 ; 1971 ; 1979, ediţie definitivă cu o Addenda cuprinzînd *Cântece de Câmpie*, Bucureşti, Editura Eminescu, „Biblioteca de proză română contemporană".

[2] Cf. *Scriitori români* (*Mic dicţionar*), Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978, p. 69.

[3] Cf. Marian Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, Ediţia a II-a revizuită şi adăugită, Bucureşti, Editura Albatros, 1977, p. 73.

[4] Cf. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974, cap. *Evoluţia prozei*. VI. *Realismul artistic şi vizionar, Ştefan Bănulescu*, p. 383 — 394.

[5] Cf. Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Bucureşti, Editura Minerva, „Momente şi sinteze", 1975, p. 171—176.

[6] Cf. *ibidem*, p. 176.

[7] Cf. *Argument la relipărirea de faţă*, în vol. *Iarna bărbaţilor. Nuvele*. Ediţie definitivă, p. 322.

[8] Cf. *ibidem*, p. 321.

[9] Cf. I. Oprişan, *Prezenţa multiplă a culturii populare în literatura contemporană*, cap. *Către profunzimea culturii populare*, în vol. *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română*. Sub îngrijirea ştiinţifică a dr. Ovidiu Papadima, Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice a R. S. România. Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1971, p. 441.

[10] Cf. Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 8.

[11] Vezi Henri H. Stahl, *Teorii şi ipoteze privind sociologia orînduirii tributale*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, „Biblioteca de sociologie", 1980, Partea a II-a, *Formaţiunile social-economice comunitar-agrare*, cap. I, *Comunismul primitiv, formaţiunile tribale şi comunităţile agrare*, p. 61—83.

[12] Cf. *Opera literară a lui V. Voiculescu* (studiu introductiv la) *Povestiri*, vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. XXXV—XLI *passim*.

[13] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 383.

[14] Cf. Ion Negoiţescu, *Ştefan Bănulescu, „Iarna bărbaţilor"*, în vol. *Scriitori moderni*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 483—489.

[15] Cf. *Universul prozei*, cap. *Prozatori români contemporani. Ştefan Bănulescu*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, p. 134—135.

[16] Cf. *ibidem*, p. 140.

[17] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 442.

[18] Vezi, în acest sens, Ov. Papadima, *Universalitatea culturii naţionale*, în „România literară", an III (1970), nr. 37, p. 3.

[19] Vezi Mihai Coman, *Sora Soarelui*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983.

[20] Cf. Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 172.

[21] Cf. N. Balotă, *op. cit.*, p. 140.

[22] Cf. Ion Negoiţescu, *op. cit.*, p. 483—489 *passim*.

[23] Cf. Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 173.

[24] Vezi Mihai Pop, *Măştile de lemn din Bîrseşti-Topeşti, Vrancea*, în „Revista de Folclor", an III (1958), nr. 1, p. 7—26.

[25] Cf. *Argument la retipărirea de faţă*, în *vol. cit.*, p. 322.

[26] Cf. *ibidem*, p. 323.

[27] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 391.

[28] Cf. *ibidem*, p. 393.

[29] Cf. Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 174.

[30] Cf. *ibidem*.

[31] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 443, nota 24.

[32] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 392.

[33] Cf. Sergiu Pavel Dan, *op. cit.*, p. 175.

[34] Vezi, în acest sens, Mioara Apolzan, *Atmosferă şi compoziţie în proza lui Bănulescu*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 19(1970), nr. 1, p. 99—108.

[35] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 445, nota 27.

[36] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 389.

[37] Vezi Gabriel Dimisianu, *op. cit.*, p. 9.

[38] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 443.

[39] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 386.

[40] Vezi Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic. Tipologie şi corpus de texte poetice*. Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice. Colecţia naţională de folclor, Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1981, cap. *Catalogul subiectelor narative şi al variantelor*. II. „Vitejeşti". 2. „Haiducii", p. 131—133 *Radu Anghel* 100(101) ; p. 137—138 *Pintea viteazul* 115(111).

[41] Vezi I. Oprişan, *op. cit.*, p. 446.

[42] Cf. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 394.

[43] Cf. I. Oprişan, *op. cit.*, p. 447.

[44] Cf. *ibidem*.

[45] Cf. *ibidem*, p. 446—447.

RACINES FOLKLORIQUES DANS LA PROSE DE ŞTEFAN BĂNULESCU

Résumé

L'étude constitue la variante concentrée du chapitre consacré aux „racines folkloriques et mythiques autochtones" de la création en prose d'un remarquable écrivain de la littérature roumaine contemporaine.

En effet, c'est une partie constitutive de la deuxième section (consacrée à la prose roumaine actuelle) de notre travail — élaboré dans l'In-

stitut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest — qui se propose d'identifier le substratum folklorique et mythique autochtone de la littérature nationale contemporaine (d'après la Libération), du point de vue de ses auteurs représentatifs, voire même préfigurer une possible typologie de la valorisation littéraire-esthétique de la culture populaire roumaine.

L'objet de l'étude est constitué par le volume *Iarna bărbaților*, considéré un vrai événement dans l'évolution de la nouvelle roumaine d'après la II[e] guerre mondiale. Les nouvelles de Șt. Bănulescu, remarquables créations artistiques (semblables à celles de V. Voiculescu) attestent la transsubstantion esthétique du folklore et de la mythologie autochtone dans la littérature roumaine actuelle.

Finalement, le but de notre démarche est d'identifier les principaux motifs et séquences narratives d'inspiration folklorique, ainsi que „les racines folkloriques" au niveau de „la poétique de la prose" de l'auteur de *Iarna bărbaților*.

UCENICIA LĂUTARULUI

SPERANȚA RĂDULESCU

Cînd lăutăria este prin tradiție ocupația de bază și principalul mijloc de subzistență al familiei, îndrumarea copilului către muzică este un gest firesc, care se comite fără reflecție, fără comentarii, fără alternativă, fără împotrivire. Este limpede că băiatul trebuie să învețe, și încă repede, pentru a deveni cît mai curînd un sprijin al tatălui în întreținerea numeroasei sale familii. Întrebarea „de ce ai devenit lăutar?" deconcertează, părînd lipsită de sens. „De ce? ! Dacă părinții au fost muzicanți !" (7882, Gheorghe Gajună, fligornist; Valea Mare — Vaslui); „Neam de neamu' meu iera lăutari" (8278, Niculaie Enache, cobzar; Bughea de Sus—Argeș); „Păi dacă tata o cîntat cu vioara, păi am crescut cu ia în casă ș-am învățat. Ieram patru copii și numa tăți am învățat muzica" (3985, Gheorghe Covaci, viorist; Dragomirești — Satu Mare); „Moșu' o-nvățat pe tata, tata pe mine" (3633, Victor Radu, viorist; Morăreni — Mureș) [1].

Muzicanții nu constituie însă o breaslă închisă, ei pot coopta membri din alte categorii sociale, după cum pot elimina din rîndurile lor pe cei care nu-și onorează condiția. Există cazuri în care un copil de agricultori sau meseriași îmbrățișează lăutăria în urma dorinței sale manifestate cu fermitate, dorință înțeleasă iar uneori încurajată de părinte: „Iei (lăutarii) a venit și-a cîntat o nuntă aicea și văzîndu-i că iera simpatizați de popor, l-am obligat pe taică-meu să mă ducă la iel (Marin Pătureanu din Lingureni — Vlașca), să-nvăț vioara" (4603, Vasile Anghelache, viorist; Greaca — Călărași); „Tata mnieu m-o trimes, am avut plăcere să învăț" (3917, Andrei Codruș, viorist; Șomcuta Mare — Satu Mare). Condițiile formării ca muzicant sînt în general mai puțin prielnice; lipsit fiind de sprijinul constant al cuiva din stricta proximitate, exemplul sau exemplele de imitat fiindu-i mai puțin la îndemînă, ucenicia băiatului urmează o traiectorie întrucîtva diferită. În situația în care tatăl își poate permite să-l încredințeze unui muzicant profesionist, handicapul se micșorează, devine perfect recuperabil. Dacă părintele nu dispune însă de resurse materiale suficiente pentru a-l trimite la învățătură, eforturile copilului pentru a se autoinstrui sînt îndoite, dar șansele de reușită, deși mici, sînt reale. Există și un avantaj al outsider-ului care forțează prin mijloace neconvenționale intrarea în „breasla" lăutarilor: acela de a fi mai puțin expus la influențele muzicii de mahala (denumite în ultima vreme în mod impropriu „muzică lăutărească") care se dezvoltă cu precădere în comunitățile lăutărești ample, situate la periferia orașelor sau în sate care au contacte frecvente cu orașul. Două exemple sînt în acest sens concludente: cel al lui Sidor Andronicescu (Fundu Moldovei — Suceava) și al lui Căliment Căilean (Șanț — Năsăud), ambii vioriști autodidacți și pasionați constructori de instrumente, care au atins performanțe excepționale, păstrînd nealterat un stil țărănesc de cea mai nobilă factură.

Ucenicia se desfășoară în cîteva etape, care se parcurg succesiv sau simultan, a căror durată depinde, în mod obiectiv, de instrument (gradul de dificultate și funcția — melodică sau acompaniatoare — a acestuia în taraf), și în mod subiectiv, de dotarea și sîrguința învățăcelului și de circumstanțele vieții sale :

1. **formarea ca instrumentist (studiul individual)**

a) îndrumată și controlată de profesor ;

b) nesupravegheată, bazată pe imitarea muzicanților mai vîrstnici ;

2. **formarea ca om de echipă (ucenicia în taraf).**

Nu există o vîrstă considerată optimă pentru începerea ucenicie. Unii copii se apucă să învețe de cruzi, de la cinci, șase sau șapte ani ; pentru majoritatea învățătura începe la 10—12 ani, uneori mai tîrziu. Desigur, vioara — instrumentul cel mai dificil — se deprinde mai de timpuriu, dar în orice caz tardiv din perspectiva muzicienilor cultivați. Sînt frecvente situațiile în care studiul individual al instrumentului începe la 15, 16 sau chiar 18 ani, violistul ajungînd foarte curînd la o agilitate tehnică și o măiestrie interpretativă deosebite. „Aveam 18 ani cînd am început s-o învăț, așa d'e joc. La doi an'i am zîs bin'e d'e jucau" (5244, Gavrilă Miclea ; Miclești — Alba) ; „Cîn' ieram di 26 di ai am învățat" (5315, Dan Mihail ; Șeulia — Mureș). Fircă Păun din Renașterea — Ilfov (4889) pretinde chiar că a pus mîna pe vioară la 45—46 de ani ; cazul este însă rar, atipic ; în plus, trebuie ținut cont și de faptul că lăutarul fusese pînă atunci țambalagiu și solist vocal, „gurist".

1. a) *Ucenicia cu profesor*

Tatăl, bunicul, unchiul, un frate mai mare sau un lăutar priceput din sat, oraș sau împrejurimi pun în mîna băiatului un instrument și încep să se ocupe, mai mult sau mai puțin constant și sistematic, de instruirea sa.

Dacă copilul provine dintr-o familie de lăutari, tatăl este cel care alege instrumentul. El ține cont de aptitudinile copilului — pe care a avut competența și răgazul să le testeze — dar mai ales de perspectivele pe care i le asigură fiului. În primul rînd, el are grijă ca instrumentul pentru care optează să fie la modă sau în ascensiune de popularitate :

„Atunci avea nevoie de chitariști, nu iera cobzari" (6275, Alexandru Gruia ; Poiana Mare — Dolj) ;

„În timpu' ăla aveam cobzari, atunci cobza iera primul, țăranii juca bine după cobză, la urmă a ieșit țambalele" (4955, Gheorghe Stoica ; Clejani — Giurgiu) ;

„S-o ivit atunci țambalu' în sat la noi, și io am fost amator" (4221, Dumitru Iordache ; Munteni — Vaslui).

În al doilea rînd — sau poate în primul — tatăl se preocupă ca fiecare dintre copiii săi să deprindă un alt instrument pentru ca, mai tîrziu, să poată forma împreună cu ei un „taraf de familie" : „Și tata a zis că decît să mă facă violist mai bine un chitarist bun, mai am frați care cîntă cu vioara, mai mari ca mine" (6275, Alexandru Gruia ; Poiana Mare — Dolj).

Opțiunea tatălui nu este întotdeauna inspirată : modele trec, familiile se destramă, copiii au, poate, înclinații nebănuite ... Drept urmare,

primul instrument învățat nu este obligatoriu cel în care lăutarul se va specializa definitiv. Abandonarea sa ulterioară și alegerea altuia nu este o dramă; de altfel este firesc și necesar ca un bun muzicant să stăpînească mai multe instrumente. Motivele și circumstanțele reprofilării vor fi însă examinate pe larg într-o altă lucrare [2].

Învățătura cu un profesor — din cadrul sau din afara familiei — este atent și metodic condusă și supravegheată. Lăutarii sînt rareori capabili să descrie coerent și detaliat metoda prin care au ajuns la stăpînirea instrumentului. Dar relatările lor — foarte plastice de altfel — , adunate și examinate comparativ, pot duce la conturarea unor concluzii:

„Știu c-am urmat vo jumătate de an la iel. Zilnic urmam la iel, iera aproape de noi, acilea. Făceam și două ore, și trei ore ... Mi-arăta: pune dejetu'! Cîntam o dată cu iel, mă lăsa singur și m-asculta; ce nu iera bine, iar mă corecta" (4887, Constantin Chiriță, viorist; Renașterea — Ilfov);

„Vo trei ani în fiecare zi mă lua la repetiție; mă lua dă dimineață, ca un ceas jumate, după masă ca un ceas jumate" (4955, Gheorghe Stoica; Clejani — Giurgiu);

„O fost unu' care-mi arăta, un țigan din Bucium, unu' Turicuț; io făceam contra lui cu vioara. Numa'asta (contra, secunda) mni-o arătat-o, că pe urmă luam io zicălile din cap. Asta a durat timp d'e-on an — doi" (5244, Gavrilă Miclea, viorist; Miclești — Alba);

„Ia (vioara) să-nvață-n doi-trei ani, da' io am învățat-o-n șasă luni ... În toate zilele pă la iel acas' am stat patru — cinci ore pe zi, și dimineața și după masa ... Cîntam cu iel alături. Adică l-auzeam pă iel cîntîn' și făceam și ieu" (4971, Mitică Burcea, viorist-gurist; Merenii de Sus — Teleorman);

„Întîi am știut să cînt țiiturile la sol, re ... depinde pă cum cînta iel (tatăl). Apoi cadența (țiitura, acompaniamentul) dă ungurească, sîrbă ... după cum trebuia. Mai întîi am învățat dintre cîntece și pe urmă cîte un joc mai ușurel ..." (8203, Alexandru Manea, viorist-gurist; Furești — Argeș);

„Am început să cînt pă la doișpe ani cu moș Gheorghiu. Tatăl meu a fost țambalagiu, aveam instrument în casă, cu iel am învățat cum să ține 'es-tam'. Da' moș Gheorghiu m-a făcut pă mine țambalagiu. Mă uitam la dînsu' cînd cînta cu țambalu', ieram atent. Unde nu știam, mi-arăta iel. Pînă-n patruzeci am învățat, dă la doișpe ani (aproximativ cinci ani)" (4932, Petre Manole; Clejani — Giurgiu);

„Unchiu' iera viorist, da' mi-arăta și la țambal, că să pricepea și la țambal". Învățătura a durat doi ani; în fiecare zi profesorul îi arăta altceva, apoi îl lăsa să exerseze singur; a locuit la el vreo jumătate de an. „După doi ani am început să cînt tot cu alți ca mine, tineri, că cu iel nu puteam să cînt, că iel iera om serios, în ietate" (4889, Fircă Păun, țambalagiu și viorist; Renașterea — Ilfov);

„Tata m-a pus, și-n patru ani m-a făcut cobzar, m-a luat cu iel la cîntare ... mi-arăta acordurile ... a fost un bun muzicant, cunoștea și vioara, și chitara. Întîi la mai ușor m-a pus" (6275, Alexandru Gruia, cobzar și chitarist; Poiana Mare — Dolj);

„Mi-arăta un' să pui dejetele ... iel cînta din gură, ieu din chitară, cîntece bătrîne". A învățat cam un an și jumătate, ... „peste săptămînă

cîn' venia de la nuntă de avea timp de sta acasă ... Vo două ore mi-arăta pe zi așa, mai mult nu ... făcea cîteodată dimineața pînă la nouă și pe urmă sara făcea" (6277, Gruiță Ștefan, chitarist; Poiana Mare — — Dolj);

„Mai întîi suflatu', apoi degetația, tonurile. Grefele, aistea-s mai importante; dacă nu le știi pe aistea, degeaba știi a sufla". Ucenicia a durat două luni. „M-am vîrît în cîntare de la început, da' cîntam unde putiam io" (7895, Iordache Lungu, fligornist-bas; Fereşti — Vaslui);

„Întîi am ținut cu el secunda, și pe urmă, din ce în ce ..." (5464, Roman Varioglu, clarinetist; Pașacîșla — Tulcea);

„Întîi am învățat țiiturile ca să putem lua tonul din cap pentru mai departe" (4684, Gheorghe Stancu, țambalagiu și gurist; Tamași — Ilfov);

„De la un frate al meu am învățat; ieram mic dă vreo zece ani; bine mă-nvăța să cunosc muzica, tonurile, secunda. Numai iel avea cobză, ieu n-aveam ... mă-nvăța cum să țin degetele, cum să țin măsura. Mă uitam la iel cum pune degetele, țineam minte, după aceia mi-o da mie, io cîntam cu ia. Un an de zile am învățat, al doilea am început să cînt" (4922, Costică Gîndac, viorist și cobzar; Clejani — Giurgiu);

„Mă-nvăța cîntecu' din gură, mi-arăta apoi la călcători. În timp de-o săptămînă învățam o cîntare". Nu l-a bătut: „io ieram mai hoț ca iel, cum mi-arăta călcătura, i-o furam" (11898, Miron Stîngă, clarinetist; Mîndra — Brașov);

„Întîi am învățat țiiturile și la urmă melodiile. La orișce instrument ie aceiași regulă. Cu țiitura poți de-acu' să te descurci, să cîștigi. Dacă le-ai prins bine în ureche, la urmă melodiile vin mai repede. Orișicare muzicant trebuie să știe țiiturile" (4685, Vasile Stancu, viorist; Tamași — Ilfov).

Se pare deci că, cu excepția celor care ucenicesc la un profesor instruit sau cvasiinstruit de la oraș — și există o asemenea categorie, mai largă decît s-ar putea crede, de care ne vom ocupa ceva mai jos — primele elemente pe care le asimilează lăutarul sînt, indiferent de instrument: a) poziția, trăsătura de arcuș, digitația, grifurile; b) prinderea după auz a „tonurilor"; c) formulele și modalitățile de acompaniere, „țiiturile"; și, în fine, în cazul celor de la instrumentele melodice, d) melodiile propriu-zise. Profesorul explică și exemplifică elementul predat, cîntă împreună cu elevul, îl lasă să exerseze singur, pentru formarea și consolidarea reflexelor iar apoi, în lecția următoare, controlează gradul de asimilare. Ședințele de lucru sînt relativ regulate, frecvente și în orice caz intensive.

Majoritatea lăutarilor își amintesc că primele melodii învățate au fost cîntece:

„Mai întîi am învățat dintre cîntece și pe urmă cîte un joc mai ușurel, o horă ... Mai pe urmă am luat-o cu sîrbele și apoi cu brîul, care ie cel mai frumos dar și mai greu ..." (8203, Alexandru Manea, viorist; Furești — Argeș);

„Din prima dată știam să facem lucrul ăsta" (informatorul exemplifică o țiitură) ...; „pe urmă am încercat cîntece, milodii după ureche" (4305, Aurel Gore Dima, viorist; Teiș — Dîmbovița).

Cîtorva lăutari cîntecele le-au părut însă mai dificile, drept care le-au deprins mai tîrziu :

„ ... din ce în ce am început să învăţ cîte o sîrbă, o horă, pe urmă un vals, tango ... Cîntece am început să învăţ mai tîrziu, că ie mai grele" (5864, Roman Varioglu, clarinetist ; Paşacîşla — Tulcea) ;

„... şi pă urmă am luat să cîntăm jocurile. Cîntecile le-am luat mai la urmă" (4684, Gheorghe Stancu, ţambalagiu şi gurist ; Tamaşi — Ilfov).

Gradul de dificultate al pieselor apartenente unei specii folclorice sau alteia este desigur dependent de tehnica proprie fiecărui instrument, dar şi de complexitatea melodico-ritmică generală şi densitatea ornamentaţiei din zonă. Nu deţinem deocamdată suficiente date pentru a trage concluzii în acest sens ; observăm doar că vioriştii par să deprindă mai lesne cîntecele decît ceilalţi instrumentişti.

Procesul memorării după auz şi al transpunerii instrumentale a melodiilor este obscur. Nu există, după cîte ştim, consemnări documentare lămuritoare în această privinţă. Fiind regizat de mecanisme subconştiente, lăutarii sînt incapabili să-l descrie ; la rîndul lor, anchetatorii nu găsesc modalităţile optime pentru a-i stimula pe subiecţi să se introspecteze, să caute să şi-l explice. Presupunem că memorarea propriu-zisă are ca suport raportarea melodiilor noi, de reţinut — integrale şi/sau pe fragmente —, la melodii sau frînturi cunoscute, eventual stereotipizate. Cît despre transpunerea instrumentală, ea pare să se fondeze pe *corelarea simţului auditiv cu cel tactil :* muzicantul receptează intervalele şi succesiunile intervalice şi le transformă, inconştient şi instantaneu, printr-un scurt-circuit psihic, în distanţe fizice şi succesiuni de mişcări ale degetelor (braţelor, buzelor etc.) pe instrument.

Învăţătura este aspră, copilul — fie din familie, fie străin de neam — nu este cruţat de pedepse corporale prin care îşi plăteşte greşelile şi neatenţiile :

„Îm' mai da cu arcu' păstă unghii ..." (7071, Pamfil Deoanca, viorist ; Deoncani — Alba) ;

„Mai căpătam cît'e una din cîn' în cîn' " (5176, Gligor Musca, viorist ; Abrud — Alba).

Peste ani, lăutarii îşi amintesc fără umbră de resentiment de corecţiile care le-au fost aplicate :

„ ... păi sigur, nu iera iel stăpinu', profesoru' ; mai plîngeam, copil dă zece ani ..." (4971, Mitică Burcea, viorist şi gurist ; Merenii de Sus — Teleorman) ;

„Mai m-atingea, că iel iera nervos ; nu mă supăram, n-aveam de ce să mă supăr, că io-s vinovat" (4887, Constantin Chiriţă, viorist ; Renaşterea — Ilfov).

În perioada uceniciei, copilul stă uneori ceasuri întregi în casa profesorului său. Dacă acesta locuieşte în alt sat sau oraş, învăţăcelul se mută efectiv la el şi îl urmează în toate localităţile în care se deplasează :

„Terminasem şcoala. M-a dus acolo cu căruţa. Am stat un an de zile la iel. După patru luni de zile m-a băgat direct să iau conducerea unei nunţi" (4603, Vasile Anghelache, viorist ; Greaca — Călăraşi) ;

„Am stat două săptămîni la iel ca să învăţ ... aveam 19 ani. La urmă am învăţat de la Peciu Peicof din comuna Mihai Viteazu, în acelaşi

an. Tot vro două săptămîni" (5799, Stan Nicolae, viorist; Cangalia — Tulcea).

Cînd profesorul și elevul sînt neamuri, lecțiile sînt gratuite:

„... nu i-am plătit nimic, iera unchiu-mio" (4938, Dumitru Moțoi, basist; Clejani — Giurgiu);

„... nu i-am plătit nici un ban, că iera ruda mea" (4971, Mitică Burcea, viorist și gurist; Merenii de Sus — Teleorman).

Uneori nici profesorii străini de familie nu pretind răsplată pentru osteneala lor:

„Nu plătia, o fășeam de șinste; așa-i meseria asta, să fașe d'e plășere" (7121, Gheorghe Muntean, viorist-profesor; Boroșd — Hunedoara);

„Nu să-nvăța pă bani. Dacă n-avea rude, îl învăța de milă, să-și facă pomană cu iel, să zîcă bogdaproste" (4939, Dumitru Moțoi, basist și gurist; Clejani — Giurgiu).

Alteori copilul se revanșează „ținînd secunda" gratis la nunți și hore sau ajutîndu-și mesterul la treburile gospodărești:

„Nu, nu i-am plătit, îi făceam corvadă, îi vedeam de vacă, de cai, de ce-avea iel acolo pă la țară" (4887, Constantin Chiriță, viorist; Renașterea — Ilfov).

Dar în majoritatea cazurilor ucenicia se plătește în bani sau produse:

„I-am plătit 2000 de lei" (pentru trei luni de învățătură, în 1949); „atunci iera bani, să știi, iera o vacă ... mîncarea mea și spălatul mieu, tot" (11898, Miron Stîngă, clarinetist și viorist; Mîndra — Brașov);

„I-am dat doo mii în bani, zece duble de grîu, zece de porumb, alimentația mea" (pentru aproximativ un an, în 1961) (4603, Vasile Anghelache, viorist; Greaca — Călărași);

„L-am loat permanent la mine vo juma' de an. Mi-a dat tat-so 1000 dă lei și doi purcei ... avia întreținere, i-aducea de-acasă făină, legume, și nevastă-mia gătia" (4887, Constantin Chiriță, viorist-profesor; Renașterea — Ilfov);

„Mai plătesc, mai ajută și la lucru, mai dă două-trei litre de porumb pă lună, sau în bani o mie de lei pă lună (în 1950)" (3634, Radu Vasile Rusu, viorist-profesor; Morăreni — Mureș).

În pofida faptului că ucenicia aspră îl obligă la privațiuni iar meseria îi este uneori impusă, copilul învață de obicei cu tragere de inimă: „am avut plăcere și am învățat" (3917, Andrei Cotruș, Șomcuta Mare — Satu Mare); „mi-a foz drag de ia s-o învăț" (4603, Vasile Anghelache, Greaca — Călărași). Un singur lăutar își amintește cu nedisimulată tristețe de aspirațiile pe care și le-a reprimat pentru a învăța muzica: „Dupe ce am terminat cele patru clase primare, eu am cerut tatălui meu să mă dea la o meserie ce doream eu; el n-a voit, spunînd că-i trebue mînă de ajutor, viorist, să-l ajute să-și crească cei zece copii ai săi" (4310, fișă autobiografică, Theodor Alecu Dumitrescu, viorist; Pitești — Argeș).

Unii învățăcei eșuează din lipsă de aptitudini sau sîrguință. Radu Rusu, ceteraș din Morăreni — Mureș, pe lîngă care ucenicesc mulți lăutari, observă că „dacă n-are urechie, nu mai îl învăț că n-are niș un rost" (3634).

Cîteva din documentele de arhivă consultate se referă — din păcate sumar — la așa-numitele „școli de lăutari". Se pare că muzicanții din centrele lăutărești mai puternice (orașe sau sate) — grupați în propriile lor cartiere și ducînd o viață întrucîtva independentă de cea a restului comunității — au înființat pe alocuri, din inițiativă și cu forțe proprii,

„instituții de învățămînt muzical" neoficiale, cu funcționare cvasiregulată la dispoziția propriilor lor copii:

„Sîntem șase persoane, luăm copii. Nu acuma, că-i timpu' de lucru; din sectembrie ne ocupăm cu muzica. O oră-două pe zi ... Anul trecut am avut doi copii; vin tot la două zile ... Prima dată îi învăț două-trei tonuri, mîne alte tonuri ..." (3633, Victor Radu, viorist-profesor; Morăreni — Mureș);

„În timp de trei ani am dat rezultate destul de frumoase, bun înțeles, fiind atent la fratele mieu care făcea școală cu băieții la noi acasă" (4810, fișă autobiografică autografă, Ion Zlotea, cobzar-profesor; Tegheș — Ilfov).

După spusele (din păcate neconsemnate) ale vioristului Gheorghe Ceamă-Tăplău, o asemenea școală pare să fi existat, pe la începutul secolului, și în comuna Șuțești — Brăila.

Puținătatea informațiilor ne împiedică deocamdată să adîncim acest subiect, abordat pentru întîia dată de Ovidiu Bîrlea, într-o lucrare de tinerețe [3].

1.b) *Imitarea nesupravegheată a maturilor*

Imitarea necontrolată a maturilor joacă un rol important, esențial, în formarea lăutarilor, chiar și a acelora care au șansa de a fi îndrumați de un profesor:

„Prima dată am cîntat io p-acasă, ș-am auzit țigani cîntînd la horă, ș-am învățat așa ..." (8004, Iuliu Pop, viorist; Iaz — Plopiș — Sălaj);

„ ... m-am uitat io la țigani cum fa' cu d'eget'ele, am prins" (7555, Relu Sibișan-senior, viorist; Căstău — Hunedoara);

„Prima dată am învățat acasă, la țară, pă prispă. De la băieții din comună care știau să cînte: de la ăla niței, de la ăla niței ... N-am avut învățător" (4792, Constantin Buzdugan, viorist; Bolintinu din Deal — Ilfov);

„ ... io așa din cap am învățat, șe auziam d'e la alți lăutari aiși în sat" (7121, Gheorghe Muntean, viorist; Boroșd — Hunedoara);

„Eu singur am prins și de la unu' și de la altu'..." (5397, Vasile Greal, viorist; Rebra — Bistrița Năsăud);

„ ... alți mai le fluiera (melodiile), alți i-auziam cîntîn' ..." (5244, Gavrilă Miclea, viorist; Miclești — Alba);

„Furam de la șeilalți, șe auziam de la șeilalți veniam acasă și zîșeam" (5489, Căliment Căilean, viorist; Șanț — Bistrița Năsăud);

„ ... am cîntat eu din practica mea; am pus mîna pă fluier (mai tîrziu pe clarinet) și am cîntat pînă am învățat. Nu mi-a arătat nimeni" (4444, Ilie Ioniță, clarinetist; Copăceni — Ilfov);

„Cînd ieram dă șaisprezăcie ani știam să cînt cu fluieru'. Apăi dup-aia m-am dus la munte la niște vite. Și-atunci stînd pă munte cu mieii am cîntat azi așa, mîine-așa, pîn-am învățat. Am început să suflu pă iel binișor, cînd una, cînd alta, să nu stau degeaba pă lîngă miei. Stînd cu fluieru', poate Dumnezeu mi-o fi dat în gînd așa să știu să învăț" (8050, Ion Marinoiu, fluieraș și clarinetist; Poienărei — Argeș).

(În paranteză fie spus, din informațiile noastre rezultă că foarte mulți clarinetiști provin din fluierași-păstori „modernizați" o dată cu coborîrea și stabilirea în sate. Excepție fac cei din Banat, centrul și sudul Moldovei, regiuni în care instrumentul are tradiții ceva mai vechi.)

De fapt, la o anchetă mai atentă și prelungită, mulți dintre pretinșii autodidacți ajung să-și amintească că în copilăria lor a existat totuși cineva care, pentru un timp — fie el și foarte limitat — , a acordat mai multă atenție încercărilor lor pe instrument. Dar dacă totuși această supraveghere temporară a lipsit, ea a fost compensată de îndrumarea acordată de colegii de taraf în primele luni sau primii ani ai intrării în echipă.

Convenim aici că autodidactul „pur", ca și muzicantul în întregime „dresat", sînt cazuri-limită, teoretice, inexistente în practică, autoinstruirea prin imitarea confraților de breaslă fiind în lăutărie — ca în orice meserie de altfel — o chestiune de grad. Dar insistăm asupra faptului că aici ponderea ei este incomparabil mai mare decît în muzica cultă ; în plus, autoinstruirea intensă se prelungește mult după încheierea ucenieiei propriu-zise. Practic, în toată viața sa activă, lăutarul „prinde", „fură" melodii, scheme de acompaniament, trucuri tehnice etc., îi imită pe ceilalți și, mai recent, imită vedetele de radio, disc și televiziune pentru a face față exigențelor unui public avid de noutăți și captivat de mode. „Meseria de lăutar ie tare grea" — observă vioristul Alexandru Manea din Fureşti — Argeș — ; „ca meserie, ie ca și cu cartea : cît știi, nu știi destul, mereu trebe să înveți cîntece noi și să ții pasu' cu lumea" (8203).

2. **Ucenicia în taraf**

Învățarea instrumentului — cu sau fără îndrumarea metodică a unui profesor — este în general rapidă ; în doi-trei ani, uneori mai devreme, copiii — deveniți adolescenți — „ies în lume", primesc botezul focului. Primele ieșiri, întotdeauna ca secund, sînt atent urmărite fie de profesor (membru al tarafului sau șeful acestuia), fie de ceilalți maturi din formație, pregătiți în orice moment să-i sară în ajutor. Primașul sau conducătorul grupului acompaniator îi indică, prin gesturi sau cuvinte, „tonurile" (tonalitățile), acordurile, și momentele și sensul deplasărilor armonice. Ucenicia continuă o vreme sub această formă : copilul „se bagă în cîntare cînd poate" (7895, Iordache Lungu, fligornist ; Fereşti — Vaslui), apoi participarea lui la performanțele ansamblului începe să devină tot mai constantă, consistentă, corectă ; își înlocuiește, pe durate care cresc progresiv, mentorul ; iar după o vreme se maturizează pe deplin, capătă suficientă experiență pentru a deveni independent sau chiar pentru a prelua conducerea tarafului în care a debutat :

„La început aveam alți vioriști care mă supțînea" (4889, Fircă Păun, viorist ; Renașterea — Ilfov) ;

„Mă lua la horă și la nunte să-nvăț cu iel. Singur am început la 14 ani, am format bandă dă trei oameni" (4938, Dumitru Moțoi, viorist ; Clejani — Giurgiu) ;

„După o jumăta' de an am putut să cînt pă cont propriu, avîn' în vedere c-aveam pă frate-mio mai mare" (4887, Constantin Chiriță, viorist ; Renașterea — Ilfov) ;

„După vreo doi ani am cîntat io prim și mi-o făcut iel secunda, tata, la 14 ani" (3765, Victor Radu, viorist ; Morăreni — Mureș) ;

„ ... după trei luni am luat-o singur conduirea" (11898, Miron Stîngă, clarinetist ; Mîndra — Brașov).

Cînd copilul este excepțional dotat și deprinde foarte repede instrumentul, ieșirea în lume, „la cîntare", este și ea mai timpurie. „Copilul-minune" devine punctul de atracție al tarafului, iar părintele său (care îl însoțește întotdeauna) și colegii de taraf speculează această situație avantajoasă :

„Ieram mic (9—10 ani), mă urca oamenii pă masă să mă vază" (4402, Lache Tunăreanu, ţambalagiu ; Otopeni — Bucureşti) ;

„La vîrsta de nouă ani cîntam mai bine ca toţi cobzari de la noi din sat şi cum fratele mieu la loat militar în anul 1907 tata na avea cu cine să cînte mia cumpărat un metru de panglică de lînă roşie şi a legato cu un cap de cordaru cobzi şi ma loat cu el la diferite nunţi cîrciumi cum era pe atunci la ţară numai în timpul pauzi o ţineam la subţioară iar cînd cîntam băgam capu pe sub panglică ca la ţambalu ăla mic" (4889, fişă autobiografică autografă, Ion Zlotea, cobzar ; Tegheş — Ilfov) ;

„Mă loa la nuntă cu iel, îm' lega chitara de gît cu aţă, nu puteam s-o ţin în braţă" (6277, Gruiţă Ştefan, chitarist şi „gurist" ; Poiana Mare — Dolj).

Începînd deci de la o anumită vîrstă — aproximativ 20 de ani, deşi adeseori mult mai devreme — muzicanţii care mînuiesc instrumente melodice, în special violoniştii, devin apţi de a-şi forma propriul lor taraf sau de a prelua conducerea celui în care şi-au făcut debutul, înlocuindu-l uneori pe mentorul sau părintele lor. Cam pe la 40—45 de ani, suprasolicitaţi fizic şi nervos — să nu uităm că o nuntă durează 2, 3, chiar 4 zile, timp în care muzicanţilor le sînt îngăduite puţine momente de răgaz — , lăutarii încep să se uzeze. Conştienţi fiind de faptul că sînt în declin, depăşiţi de tineret, ei cedează firesc, fără drame şi fără izbucniri de orgoliu, supremaţia în formaţie :

„Ion, mai tînăr, a contrălăit la min'e, pi urmă m-o întrecut" (5423, Maxîm Ciubotar, violonist ; Singeorz Băi — Bistriţa Năsăud) ;

„Acuma nu-i mai învăţ, mă învaţă iei pă mine, că io îs bătrîn" (7121, Gheorghe Muntean, violonist : Boroşd — Hunedoara).

La rîndul lor, tinerii îi evaluează pe cei vîrstnici din punct de vedere profesional cu o francheţe pe care noi am fi tentaţi să o condiderăm crudă : „Şi-a trăit traiu', şi-a mîncat mălaiu' ", spune Gheorghe Anghel (violonist de 23 de ani din Clejani — Giurgiu) despre Neculai Neacşu (violonist de 58 de ani, încă foarte bun de altfel), în prezenţa acestuia din urmă. Neacşu nu pare să se simtă vexat ; el ştie că tonul i-a scăzut, arcuşul şi-a pierdut din fermitate, intonaţia i-a devenit mai nesigură, rezistenţa fizică — o calitate esenţială pentru un lăutar — i s-a diminuat. În aprecierea unui coleg de breaslă contează, firesţe, nu numai acurateţea şi agilitatea tehnică, ci şi repertoriul ; dar nu repertoriul individual global (activ şi pasiv), la nivelul căruia vîrstnicii sînt net superiori, ci doar cel activ, cel care se cere la nunţi, baluri şi petreceri. La acest capitol, tinerii — mai mobili şi cu memoria mai vie — nu au motive să fie complexaţi, ci dimpotrivă. Efortul de a fi „la zi" devine tot mai apăsător pe măsura avansării în vîrstă, căci „cît ştii, nu ştii destul, mereu trebe să înveţi cîntece noi şi să ţii pasu' cu lumea" (8203). Drept urmare, preferinţele culegătorilor pentru lăutarii bătrîni — preferinţe motivate de valoarea şi vechimea repertoriului pe care îl deţin, în parte pasiv, în curs de dispariţie — îi contrariază pe tineri, intrînd în conflict cu propriul lor sistem de evaluare.

Instrumentul ales în copilărie este rareori singurul învăţat şi nu obligatoriu cel din care lăutarul îşi va face specialitatea de bază. După o vreme de ucenicie sau practică — cîteva luni, ani sau chiar decenii — muzicantul îl poate abandona, lăsa în plan secund sau poate deprinde în egală măsură un altul ; cu alte cuvinte, muzicantul se poate reprofila sau polispecializa (aspect pe care îl vom examina pe larg într-o altă lucrare[4]).

Se spune de obicei că lăutarii nu știu notele, cîntă după auz, „după ureche". Afirmația este parțial inexactă. Este adevărat că cei mai mulți nu cunosc scriitura muzicală. Cei care o cunosc — și există și o asemenea categorie, asupra căreia ne vom opri ceva mai jos — cîntă aproximativ și cu multă dificultate după partituri. Ceea ce nu înseamnă însă că ei nu cunosc *denumirile* notelor — denumirile germane întrucîtva modificate. Dar, la drept vorbind, numele notelor izolate îi interesează prea puțin; îi preocupă însă în cel mai înalt grad denumirile „tonurilor", ale tonalităților pe care se fondează melodiile executate, precum și funcțiunile tonal-armonice ale acordurilor din acompaniament; pe acestea le deprind de timpuriu, soliști și acompaniatori fără excepție.

Cam o șesime din lăutari sînt cunoscători ai semiografiei muzicale clasice. Evaluarea este aproximativă și se referă la perioada 1949 — 1965, din care datează majoritatea documentelor pe care se întemeiază cercetarea de față. Presupunem însă că proporția nu se va fi modificat substanțial în ultimul timp, fapt de care ne-a convins parcurgerea unor documente de dată recentă, precum și participarea la examenele periodice de atestare a lăutarilor ca artiști liber-profesioniști (examene în care solfegiul este probă obligatorie!). Majoritatea „notiștilor" sînt orășeni și și-au făcut ucenicia pe lîngă profesori cu pregătire medie sau superioară, sau chiar la conservatoare particulare sau de stat. Primele îndrumări le-au căpătat însă tot de la lăutari obișnuiți, „nealfabetizați" muzical. Abia după ce se conving că aptitudinile copilului merită să fie cultivate mai temeinic, părinții fac efortul de a-i îndruma către o învățătură mai „serioasă". În treacăt fie spus, lăutarii au un nesfîrșit respect pentru cunoscătorii de note, considerîndu-i muzicanți de elită și aspirînd la condiția lor socioprofesională. În ultima vreme, unii dintre cei mai vanitoși simulează cîntarea după note, ținînd în față un pupitru și o știmă oarecare, pe care au aerul că o urmăresc cu atenție. Știința de note înseamnă știință de carte, iar cartea conferă prestigiu și — de ce nu? — oferă pretextul măririi pretențiilor pecuniare. Să ne întoarcem însă, după această mică digresiune, la ucenicia muzicanților-notiști:

„Dintîi ... (i-a arătat) ... tata. La 14 an'i am fost dus la Alba Iulia la un muzicant, Sandu; la 16 ani la Cluj, la un viorist absolvent de Conservator ...", de la care a învățat „cîntările scrise după not'e" (5179, Ionică Musca, viorist; Abrud — Alba);

„Mi-a luat tata o vioară, vedea că am aplicație ... am învățat-o singur ... După doi ani m-a învățat notele profesoru' Constantin Băjenaru, învățătoru' meu ... După ce am terminat la Băjenaru un caiet, m-o dus tata la București, la 15 ani, la un profesor dă vioară, Cristache Ionescu. Cîntam frumos cîntece ungurești după partituri aduse de învățătoru' de la București. Am învățat șase luni, am mai învățat un caiet. La iel am stat șase luni, m-am făcut leu" (4950, Pîrvan Răgălie, viorist; Clejani — Giurgiu);

„Doi ani de zile am scărțăit fără nici un profesor ... Fratele meu Costică urma Conservatorul la București. Cînd venea în vacanță îmi arăta și mie notele cu metoda lui Klenk. Am învățat după metode, nr. 1 și nr. 2, apoi am luat vioara și am cîntat cu tata la un restaurant la Pitești" (4310, fișă autobiografică, Theodor Alecu Dumitrescu, viorist; Pitești — Argeș);

„Pîn' la păspi ani n-am cîntat la nimic. La Huși am învățat să cînt la chitară; pi-urmă am învățat flautu', așa, mai mult singur". După

însurătoare a mers la Iași, „unde m-a băgat la Conservator Ilie Lazăr" (profesor, cumnat de-al său). „M-o virît la Conservator și-am stat șapte ani. În 1905 am absolvit Conservatoru'. Am făcut și teorie și armonie și contrabasul l-am absolvit și am fost chemat de Caudella ca profesor". Dascălii săi au fost: Gavriil Musicescu — armonie; „doamna Teodoreanu" — teorie; Loceanu — contrabas. Directori: Caudella, apoi Musicescu. „Alte cursuri n-am făcut; ar fi trebuit să mai facem pian, dar din diverse chestiuni n-am făcut, adică n-aviam pian". În perioada studiilor la Conservator, a urmat particular patru clase primare și două de gimnaziu, „că aviam nevoie la armonie; la armonie ierau cuvinti pe cari nu le prea înțelegeam ... Gavriil Musicescu a făcut orchestră a Conservatorului și cînta la Teatrul Național ... din ielevii cari ieram mai 'naintați la vioară, flaut, clarinet". Dirijori: Musicescu și Caudella. La examenul de absolvență, muzicantul a executat o romanță de concert pentru contrabas. „Ieu am învățat foarte bine; am avut și bursă cinzeci di lei pi lună. Am fost în fiecare an premiant" (4301, Mihail Coșma, basist; Fereștí — Vaslui). După cîțiva ani de profesorat la Conservatorul ieșean, Coșma a devenit — sau poate mai degrabă a redevenit — lăutar.

„Am început cam la 12 ani, așa ca secund, la bătrînu', la tata ... dup-aceia m-am ridicat așa, fără note ...". Scriitura muzicală a învățat-o prin 1922 — 1923, „di la un profesor di la Deda, *Aurelian Borșianu*". Profesorul „vin'è la mine ... 'să pui pă note de la dumneata' ... Mi-am luat o metodă și veniam de două ori pă săptămînă la iel, îmi arăta la iuțeală în metodă cam o jumate de oară, o oară, apoi cîntam de-ale mele și le nota". A lucrat cu Borșianu șase caiete din metoda Hofmann. Apoi „m-am dus pe la Tîrgu Mureș, la *Maximilian Costin* și mi-o zis: 'Io te-aș ruga să rămîi așa, între popor' ... Și-apăi n-am mai urmat ... Am vrut să urmez Conservatoriul ... Și-am prins așa, cu Borșianu, vreo cîteva luni am făcut ... Cînd auzèm ceva, o dată prindèm, cîntam mai bine țărănește, aveam ureche mai bună. Acuma dacă aud ceva, pun la note și-nvăț după iele, nu-m' mai bat capu' atîta ca mai înainte n-a învăța notele" (3765, Victor Radu, viorist; Morăreni — Mureș).

Am decupat și reprodus lungi citate din aceste ultime două documente apreciind că informațiile pe care le conțin sînt prețioase nu numai pentru etnologi, ci și pentru istoricii muzicii românești în general. Ne permitem un singur comentariu: este surprinzător faptul că Aurelian Borșianu — unul din primii noștri muzicieni-folcloriști serioși, consecvenți și relativ orientați științific — a avut ciudata idee de a-l instrui pe Victor Radu prin modalitățile convenționale. Nu este exclus ca lăutarul însuși să i-o fi cerut; dar este limpede că mai tîrziu el a devenit conștient de unele dezavantaje pe care i le-a adus această instrucție: „atunci mai bine cîntam țărănește, pînă n-a învăța notele". Poate după ce Maximilian Costin — un muzician ghidat în mod cert de instincte sănătoase — i-a sugerat că e preferabil să rămînă „așa, între popor".

O altă categorie de lăutari-notiști — în care se înscriu cu precădere suflătorii: clarinetiști, saxofoniști, fligorniști etc., dar și cordarii — învață scriitura muzicală în timpul cătăniei, de la conducătorii muzicilor militare. Gradul de asimilare a acesteia, dependent între altele de funcția — solistică sau acompaniatoare — a instrumentului în fanfară, este diferit de la caz la caz și, oricum, greu de evaluat. După liberare, cei mai mulți pierd contactul cu scriitura și revin la cîntarea după auz. Doar o parte — cei care profesează ulterior în formații mai pretențioase de local, în tarafuri

de concert sau orchestre populare — continuă să recurgă la ea, deşi intermitent. Gligor Musca, spre exemplu, care a fost instruit în tinereţe de către „un subşef de muzică militară", declară că „acum cam după not'e (cîntă) mai mult" (5176; Abrud — Alba).

În fine, o a treia categorie îi include pe lăutarii care învaţă notele de la confraţi mai vîrstnici trecuţi prin şcoli, pe la profesori sau prin formaţii militare, deci pe cei care receptează informaţii trecute prin filtrul unui semidoct. Radu Vasile Rusu, viorist din Monor — Mureş, îşi aminteşte că cel care i-a pus instrumentul în mînă a fost „moşu'", şi „di la iel am învăţat şi notele", pe care le-a fixat ulterior în armată. La rîndu-i, Vasile Rusu are ucenici în comună şi în alte sate învecinate: „La primalecţie îi arăt vioara şi îi arăt cum să o ţie. Îl învăţ corzile cum să chiamă pă note. Pe urmă îl învăţ notele, liniile şi spaţiile. Am metoda Hofmann. După aceia trec la metoda a doua şi a treia. Dacă ştii o dată metoda întîia, poate să cînte jocuri" (3634).

Cu rare excepţii, lăutarii notişti sînt deci orăşeni. Realmente buni cunoscători ai scrieturii sînt însă numai dirijorii de tarafuri de concert, de orchestre populare şi conducătorii de formaţii din localurile „de lux". Această competenţă le este impusă de obligaţia lor de a alcătui şi împrospăta periodic repertoriul, de a culege deci melodii noi şi de a le „aranja" (armoniza, orchestra etc.) pentru ansamblurile de care răspund. Ceilalţi — a căror pricepere este mai degrabă mediocră — tratează scriitura cu multă largheţe. Practic, ştimele după care cîntă membrii muzicilor militare, ai orchestrelor populare şi ai tarafurilor de concert sînt orientative; ele consemnează evoluţia generală, melodică şi armonică, omiţînd detaliile ornamentale — lăsate la latitudinea interpreţilor sau la sugestia şefului de formaţie — şi simplificînd structura ritmică a pieselor. Nu insistăm însă aici asupra modului de „redactare" şi utilizare a partiturii şi mai ales a ştimelor în tarafurile tradiţionale urbane şi în tarafurile de concert, întrucît această problemă a fost dezbătută pe larg în altă parte [5].

Materialul documentar consultat preliminar redactării paginilor de faţă — informaţii şi fişe de informatori semnate îndeosebi de cercetătorii Alexandru Amzulescu, Ovidiu Bîrlea, Paula Carp, Gheorghe Ciobanu, Lucilia Georgescu, Mariana Kahane, Ghizela Sulţeanu şi Constantin Zamfir — este relativ insuficient pentru a ne permite trasarea unui sistem ferm de coordonate ale uceniciei ca lăutar; suficient însă pentru creionarea unor observaţii întemeiate, care pot constitui premise ale adîncirii ulterioare a investigaţiilor. Se poate astfel conchide că:

— în majoritatea cazurilor, învăţătura ignoră notaţia muzicală sau îi acordă un rol marginal;

— ea este intensivă şi solicitantă şi are ca principii de bază *cultivarea auzului absolut corelat cu simţul tactil şi exersarea memoriei şi a orientării tonal-armonice*;

— îndată după dobîndirea unei îndemînări tehnice elementare, de multe ori rudimentare, elevii sînt împinşi către *practica de ansamblu*, care favorizează dezvoltarea rapidă a acestor calităţi.

Poate că cea mai sugestivă şi în acelaşi timp poetică privire sintetică asupra uceniciei ca muzicant este cea a vioristului Gheorghe Stancu din Tamaşi — Ilfov, consemnată de Ghizela Sulţeanu în 1953 (4684):

„Cînd ieram mici am învățat totu' de la tata nostru; p-ormă ām mai prins de la unu', de la altu ... Așa-i meseria noastră: mai fură de la unu' o parte și de la altu' alta și le punem pe toate la un loc. Asta-i bogăția noastră, pe care o dăm și noi la alții, nu murim cu ia!"

NOTE

[1] Paginile de față constituie cea de-a doua secvență a unui ciclu de articole consacrat tarafului și muzicienilor populari profesioniști, ciclu deschis în „Revista de etnografie și folclor" (tom 29, nr. 2, 1984) cu *Istoria tarafului tradițional sătesc trăită și comentată de lăutarii înșiși. Secolul XX*. Ciclul prelucrează date extrase din cîteva sute de informații și fișe de informatori, culese în majoritatea lor în perioada 1949 — 1965 și tezaurizate în Arhiva de folclor a Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice. Trimiterile la documentele consultate sau citate au fost făcute prin cifre arabe (numărul de înregistrare al fișelor de informatori) și cifre precedate de majuscula I (numărul de înregistrare al informațiilor). Autoarea a acordat preferință informațiilor prinse și notate *mot à mot* de la persoanele anchetate: în primul rînd pentru a diminua doza de subiectivism pe care o implică orice prelucrare și interpretare, în al doilea rînd pentru a conferi articolelor sale ceva din savoarea graiurilor populare românești.

[2] În următoarea secvență a ciclului de articole la care ne refeream (vezi nota 1), *Pluri-specializarea lăutarilor*, care va apărea într-unul din numerele viitoare.

[3] Ovidiu Bîrlea, *Conservatorul de lăutari din Rociu*; în *Dîmbovnicul, o plasă din sudul județului Argeș*, în „Sociologie românească", IV, 1942.

[4] Vezi nota 2.

[5] Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București, Editura Muzicală, 1984.

L'APPRENTISSAGE DU LĂUTAR*

Résumé

Les pages ci-présentes consituent la deuxième séquence d'un cycle d'articles qui se propose de tracer le profil socio-professionnel du musicien populaire : le *lăutar*. Le cycle se fonde sur des données prélevées d'environ 700 amples documents ethnologiques de terrain (fiches d'informateur et fiches d'informations) rédigées entre 1933—1983 et conservées dans les Archives de folklore de d'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest.

On prête une attention particulière aux documents consignant mot à mot les réponses/rapports des sujets enquêtés. Les citations sont sélectées et systématisées en fonction des questions abordées (l'apprentissage, la pluri-spécialisation, les engagements et le payement, les occupations). L'auteur les interprète délibérément d'une façon parcimonieuse et prudente : tout d'abord pour ne pas estropier, par une lecture maladroite, leur plurivalence sémantique; ensuite pour ne pas risquer des généralisations précaires, qui pourraient être infirmées à la suite de l'élargissement des recherches.

Le cycle doit être considéré comme un complément du volume *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* (Le *taraf* et l'accompagnement harmonique dans la musique de danse, București, Editura muzicală, 1984), puisqu'il éclaircit et argumente bon nombre d'assertions théoriques

* *lăutar* — musicien populaire professionnel, souvent membre d'un ensemble (vocal-) instrumental folklorique, d'un *taraf*.

avancées dans l'étude introductive de celui-ci. Il a aussi comme pendant un autre ouvrage de l'auteur, publié récemment dans cette revue : *Istoria tarafului sătesc trăită şi comentată de lăutarii înşişi. Secolul XX* (L'histoire du taraf rural vécue et commentée par *les lăutars* eux-mêmes. Le XX sècle ; dans R.E.F., 29 (1984), nr. 2).

Cette deuxième séquence du cycle, *L'apprentissage du lăutar*, refait pas à pas les étapes du „modelage" professionnel du musicien : 1. comme instrumentiste (a. dirigé et contrôlé par un professeur et/ou b. non-surveillé, basé sur l'imitation des confrères plus âgés) et 2. comme membre d'un ensemble, d'un *taraf*. L'apprentissage ignore la notation musicale ou lui accorde un rôle marginal. Il est intensif et sollicitant et vise surtout à cultiver *l'ouïe absolue en corrélation avec le sens tactil* et à exercer *la mémoire et la capacité d'orientation tonal-harmonique*. Après avoir acquis une habileté technique élémentaire, tout apprenti est poussé sans délai vers la pratique d'ensemble, qui favorise le développement rapide de ces qualités.

MECANISMUL COMBINATORIU AL BASMULUI TIP 300 CU BASMUL TIP 303 A. TH., ÎN PERSPECTIVĂ COMPARATĂ

NICOLETA GOATU

În cercetarea mecanismului combinatoriu al basmului tip 300 am optat pentru combinarea 300 + 303 selectată dintr-un număr de posibilități indicate de *Catalogul basmelor românești*, elaborat de C. Bărbulescu; *Catalogul* pune în valoare o paletă largă de formule combinatorii ale basmului tip 300 cu alte tipuri de basme: 301, 301B, 302A*, 303, 304, 315, 326, 326A*, 327, 327A, 413, 502B*, 590, 650, 935, 318, 425A.

Opțiunea pentru cercetarea combinatoriei 300 + 303 se justifică prin faptul că formula 300 + 303 este una dintre cele mai reprezentative modalități de combinare ale basmului 300, în spațiul românesc și universal.

Mecanismul combinatoriu studiat la un nivel înalt de generalitate, impus de perspectiva largă, comparativă, vizează două situații fundamentale:

I — basmul tip 300 are continuitate în combinarea cu basmul tip 303 sau dimpotrivă,

II — are desfășurare discontinuă, fiind dislocat prin intercalarea microstructurilor-tip 303.

Locul unde structura-tip 300 se combină cu structura-tip 303 este numit de noi *centru de combinare*. La nivelul unui centru de combinare determinăm *două funcții ale centrului de combinare*, o funcție-tip 300 și o funcție-tip 303.

În cadrul combinatoriei prin intercalarea microstructurilor de tip 303 în structura de basm tip 300 sesizăm 1—2 *centre de combinare prin dislocare* (1 centru în situația dislocării unice, 2 centre pentru dislocarea dublă).

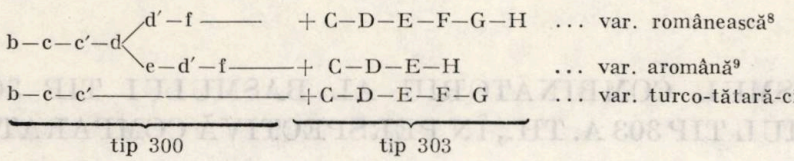
Cazul succesiunii neîntrerupte a structurii-tip 300 în combinare cu 303, precizat anterior, revelă trei poziții ale basmului tip 300 față de 303:

— poziție inițială (300 + 303);
— poziție mediană (303 + 300 + 303);
— poziție finală (303 + 300)[1].

Poziția inițială a tipului 300 în raport cu 303 se referă la patru variante baltice (trei letone și una lituaniană), un text fino-ugric-eston, unul românesc, un altul italian, un basm aromân și o variantă turco-tătară-ciuvașă, din corpusul de texte de care dispunem.

Gruparea variantelor cu relevanța asemănărilor și diferențierilor în plan structural se prezintă astfel:

a—b—c—c′	—d—e—d′—f—	+ C—D—E—F—G—H	... var. italiană [2]
	—d—d′—f—	+ C—D—E—F—G—H—D′—H′	... var. fino-ugrică-estonă [3]
	—d—d′—f—	+ C—D—E—F—G—H	... var. baltică-lituaniană [4]
	————	+ C—D—E—F—H	... var. baltică-letonă [5]
	————	+ C—D—E—F—G—H	... var. baltică-letonă [6]
	————	+ C—D—E—F—G—H—D′—H′	... var. baltică-letonă [7]
	tip 300	tip 303	



Microstructurile-tip 300 antepuse structurii-tip 303 sînt reprezentate, aşa cum se observă în modelul expus, prin gruparea de patru funcţii, *a-b-c-c' (procurarea uneltei năzdrăvane — sacrificiul — lupta — victoria)*, constantă în cele patru variante baltice, textul italian şi cel fino-ugric-eston, şi prin gruparea ternară, *b-c-c' (sacrificiu — luptă — victorie)*, constantă în variantele românească, aromână şi turco-tătară-ciuvaşă; acestea se relaţionează (vezi variantele italiană, fino-ugrică-estonă, baltică-lituaniană, românească, aromână) sau nu (textele baltice-letone şi turco-tătar-ciuvaş) cu grupările ternare şi de patru funcţii, *d-e-d'-f (impostura — recunoaşterea — demascarea impostorului — răsplata)*, *d-d'-f (impostura — demascarea impostorului — răsplata)*, *e-d'-f (recunoaşterea — demascarea impostorului — răsplata)*. Structura-tip 300, cu variaţiile atestate de model, se combină cu structura-tip 303 cu variantele : *C-D-E-F-G-H-D'-H' (ademenirea — prejudicierea — indicarea prejudicierii prin semnul lăsat — confuzia — respectarea căsătoriei — remedierea prejudicierii — prejudicierea (salvatorului))*, în textele fino-ugric-eston şi baltic-leton; *C-D-E-F-G-H*, cu eliminarea perechii funcţionale *D'-H' (prejudicierea (salvatorului) — remedierea prejudicierii (salvatorului))* faţă de structura anterioară, în cazul variantelor italiană, baltică-letonă, românească; *C-D-E-F-G*, cu omisiunea a trei funcţii în raport cu seria completă, iniţială, *H-D'-H' (remedierea prejudicierii — prejudicierea (salvatorului) — remedierea prejudicierii (salvatorului))* în varianta turco-tătară-ciuvaşă; *C-D-E-F-H*, cu ignorarea funcţiilor *G-D'-H' (respectarea căsătoriei — prejudicierea (salvatorului) — remedierea prejudicierii (salvatorului))*, în una din cele trei variante baltice letone; şi *C-D-E-H*, cu eliminarea funcţiilor *F-G... D'-H' (confuzia — respectarea căsătoriei ... prejudicierea (salvatorului) — remedierea prejudicierii (salvatorului))*, în situaţia textului aromân.

Analiza corpusului de variante de care dispunem, reprezentativ pentru poziţia 303 + 300, permite decuparea a patru formule combinatorii :

1. A { +a—b—c—c′ { d—e—d′—f ... 1 var. germană [11], 1 var. slavă-cehă [12], 1 text asiatic-indian [13]
   { d—d′—f ... 1 text germanic-norvegian [14], 2 var. fino-ugrice-estone [15]
   { f ... 1 var. fino-ugrică-ungurească [16]
   +b—c—c′ ... 1 var. celtică-bretonă [17]
   +b—c—c′—d—d′—f ... 1 text norvegian [18]
2. H—A+a—b—c—c′—d—e—d′—f ... 1 var. slavă-cehă [19]
3. A—E—H+b—c—c′—d—d′—f ... 1 var. germană [20]
4. A—C—D—E {
   —H—D′—H′—+b—c—c′—d—d′—f ... 1 text baltic-leton [21]
   —H —— +b—c—c′ ... 1 var. slavă-rusească [22], 1 text turco-tătar [23], 1 var. din Africa Centrală [24], 1 text germanic-norvegian [25]
   —H —— +b—c—c′—f ... 1 var. africană-berberă [26]
   +b—c—c′ ... 1 var. slavă-velicorusă [27]

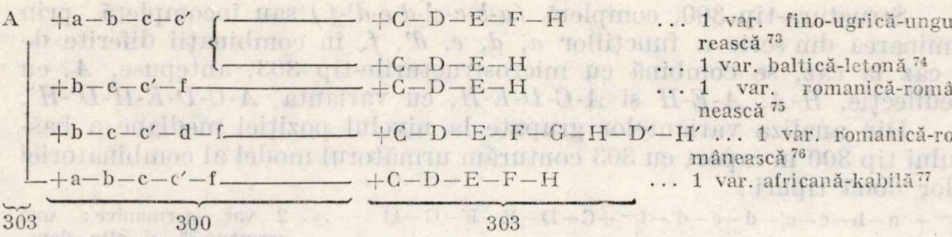
303 300

Structura-tip 300, completă *(a-b-c-c'-d-e-d'-f)* sau incompletă, prin eliminarea din serie a funcţiilor *a*, *d*, *e*, *d'*, *f*, în combinaţii diferite de la caz la caz, se combină cu microstructurile-tip 303, antepuse, *A*, cu predilecţie, *H-A*, *A-E-H* şi *A-C-D-E-H*, cu varianta *A-C-D-E-H-D'-H'*.

Din analiza variantelor grupate la nivelul poziţiei mediane a basmului tip 300 în raport cu 303 conturăm următorul model al combinatoriei celor două tipuri :

A	+ a–b–c–c'–d–e–d'–f	+C–D–E–F–G–H	... 2 var. germanice : una germană [28] şi alta daneză [29], 2 texte poloneze [30], 1 var. fino-ugrică-finlandeză [31], 1 var. fino-ugrică-ungurească [32], 1 text baltic-leton [33]
		+C–D–E–H–D'	... 1 var. romanică-românească [34]
		+C–D–E–F–G–H–D'	... 1 var. baltică-letonă [35]
		+C–D–E–H	... 2 texte germane [36] şi 1 text germanic-danez [37]
		+E–F–G–D–H	... 1 var. fino-ugrică-finlandeză [38] şi una letonă [39]
		+C–D–E–F–H	... 1 var. franceză [40] şi 1 text turco-tătar-ciuvaş [41]
	+b–c–c'–d–e–d'–f	+C–D–E–F–G–H	... 1 var. romanică-românească [42]
		+D–E–F–H	... 1 var. românească [43]
	+b–c–c'–d–d'–f	+C–D–E–H	... 1 text germanic al suedezilor din Finlanda [44], 2 var. germanice-daneze [45], 1 var. turco-tătară-ciuvaşă [46]
		+C–D–E–F–H–D'–H'	... 1 text baltic-leton [47], o var. fino-ugrică-finlandeză [48], 1 text asiatic-malaiez [49]
		+C–D–E–F–H	... 1 var. baltică-lituaniană [50], 2 var. fino-ugrice-finlandeze [51], 1 text slav-sîrbocroat [52]
		+C–D–E–F–G–H	... 1 var. slavă-cehă [53], 1 var. din America de Nord [54], 1 text germanic-suedez [55], un altul slav-ceh [56], o var. germanică-daneză [57]
		+C–D–E–F–G–H–D'–H'	... 1 text turco-tătar-ciuvaş [58], 1 var. rusească [59], 1 var. fino-ugrică [60], 1 text finlandez [61], 2 basme baltice-letone [62]
		+C–D–E–F–H–D'–H'	... 1 var. fino-ugrică ungurească [63]
	+a–b–c–c'–d–d'–f		... 1 var. fino-ugrică-finlandeză [64], 1 text slav-ceh [65]
	+a–b–c–c'–d–d'–f	+C–D–E–F–H	... 1 text slav-rusesc [66]
	+b–c–c'	+C–D–E–F–G	... 1 var. romanică-franceză [67], 1 var. romanică-italiană [68], 1 text din America Centrală — Portorico [69]
		+C–D–E–F–H	... 1 variantă baltică-leton [70], 1 text germanic-german [71], 1 var. slavă-cehă [72]

303 300 303


A +a−b−c−c′ +C−D−E−F−H ... 1 var. fino-ugrică-ungurească [73]
+C−D−E−H ... 1 var. baltică-letonă [74]
+b−c−c′−f +C−D−E−H ... 1 var. romanică-românească [75]
+b−c−c′−d−f +C−D−E−F−G−H−D′−H′ ... 1 var. romanică-românească [76]
+a−b−c−c′−f +C−D−E−F−H ... 1 var. africană-kabilă [77]
303
300
303

După degajare modelelor structurale esențiale ale combinatoriei 300 + 303, în situația desfășurării continue a structurii-tip 300, se impun cîteva considerații cu caracter sintetic privind tendințele generale ale mecanismului, cu referire predilectă la focarele combinatoriei, centrele de combinare.

În cazul poziției inițiale a structurii-tip 300 (300 + 303) combinarea celor două structuri se face la nivelul funcțiilor:

f (răsplata) (de obicei căsătoria), funcție finală în seria-tip 300 și *C (ademenirea)* (tip 303).

Cînd structura de tip 300 este precedată de structura de tip 303, funcțiile sînt:

A (semn la despărțire), cu frecvență maximă, și mai rar atestate *E (indicarea prejudicierii prin semnul lăsat)*, *H (remedierea prejudicierii* (eroului de către fratele său)) și *H' (remedierea prejudicierii* (salvatorului)) — pentru structura-tip 303 și

a (procurarea uneltei năzdrăvane) sau *b (prejudicierea (virtuală) — sacrificiul)* — pentru structura-tip 300.

Poziția mediană a tipului 300 (303 + 300 + 303) atestă ca funcții ale centrelor de combinare:

A (303) — *a* sau *b* (300) ... pentru primul centru de combinare

f sau, mai rar, *c'* (300) — *C* (303)... pentru cel de-al doilea centru de combinare.

Funcțiile se grupează semantic în funcții de deschidere, care impun logic continuarea aventurii eroice *(A, C, E, a, b)*, și funcții de închidere *(f, c', H, H')*. Perechile de funcții sînt din această perspectivă opoziționale sau nonopoziționale.

— *f/c'* — *C* și

— *H/H'* — *a/b* reprezintă două perechi opoziționale. Funcțiile *f (răsplata)* și *c' (victoria)* (în variantele în care povestitorul optează pentru finalul aventurii eroice marcat de victoria asupra balaurului) indică o rezolvare, o împlinire legată de un deziderat și, corelat, posibilitatea de închidere a aventurii tip 300. În mod similar, *H* și *H' (remedierea prejudicierii)* sugerează lichidarea unei lipse. Fiind funcții de închidere și avînd poziție finală în seriile funcționale proprii basmelor tip 300 și 303, ele nu impun continuarea printr-o altă aventură eroică; continuitatea prin combinare devine virtuală, facultativă, dependentă de opțiunea povestitorului. În situația opțiunii pentru combinatoria 300+303, aventura eroică tip 300, finalizată prin *f/c'*, este succedată de aventura de tip 303, al cărei moment inițial este marcat de funcția de deschidere *C/ademenirea*; aventura eroică tip 303, închisă prin *H/H'*, se combină, în succesiune, cu aventura eroică tip 300, care debutează funcțional prin *a/b*.

— *A* — *a* sau *b* și

— *E* — *a* sau *b* constituie două perechi nonopoziționale (din perspectiva opoziției *închis — deschis)*. Funcțiile *A (semn la despărțire)* și

E (indicarea prejudicierii prin semnul lăsat) impun logic, prin conținutul lor semantic, continuarea aventurii eroice în sensul unei rezolvări. Cînd opțiunea naratorului vizează situația combinatoriei cu basmul tip 300, funcțiile corelate în succesiune cu *A* sau *E* sînt *a* sau *b*, de asemenea funcții de deschidere pentru aventura eroică de tip 300.

Modelul structural al centrului de combinare include invariabil o pereche de funcții secundare, de rang 2, *plecare-sosire*, considerate de noi *funcții joncționale în cadrul centrelor de combinare. Funcțiile joncționale* fac legătura între *funcțiile-tip 300* și *303 ale centrelor de combinare.* Spre exemplu, după momentul *căsătoriei (f)* sau al obținerii *victoriei asupra balaurului (c')*, eroul pornește la drum *(plecarea)*, ajunge într-un loc (casă, pădure, foc) *(sosirea)*, unde este *ademenit (C)* și acțiunea continuă cu o aventură de basm tip 303. Deci,

$$\underset{(300)\searrow}{\ldots\ f/c} \qquad \underset{\nearrow(303)}{C\ldots}$$
$$plecare \rightarrow sosire$$

Demersul nostru se axează în continuare pe studierea succintă a celei de-a doua situații esențiale privind mecanismul combinatoriu, desfășurarea discontinuă a seriei funcționale tip 300, prin intercalarea microstructurilor de basm tip 303. Discontinuitatea vizează 1—2 dislocări ale basmului tip 300.

Cazul dislocării unice pune în valoare 4 formule combinatorii, dintre care vom selecta pentru analiză (spațiul restrîns al studiului nu permite cercetarea tuturor formulelor) doar una dintre ele : 303 + 300 + 303 + 300 atestată în modelele :

A+c−c′−d−e−d′+C−D−E−H+f	... 1 var. romanică-românească [78]
C−D−E+a+H+b−c−c′−d−e−d′−f	... 1 text romanic-italian [79]
A−C−D−E+a+H+b−c−c′−d−e−d′−f	... 1 var. romanică-franceză [80]
A−C−D−E+b−c−c′−d+H+d′−f	... 1 var. germană [81]
A+a+B−C−D−E−F−G−H−D′−H′+ b−c−c′−d−e−d′−f	... 1 var. baltică-letonă [82] și 1 text romanic-românesc [83]
A+a−b−c−c′+C−D−E−H+d−e−d′−f	... 1 var. fino-ugrică-ungurească [84]

Situația dislocării duble a structurii-tip 300 combinată cu 303 se referă la formule cu 5, 6 și 7 termeni, care reprezintă microstructuri-tip 300 și 303 intercalate. Formula de 5 termeni, spre exemplu, se corelează cu două modele structurale : 300 + 303 + 300 + 303 + 300 în

a+A−C−D+b−c−c′−d−d″ (prejudicierea eroului de către impostor) +E−H +e−d′−f	... 1 var. germanică-germană [85]
a+A+b−c−c′−d−d″+E−H+e−d′−f	... 1 var. romanică-românească [86]

Studiul mecanismului combinatoriu în cazul discontinuității structurii de basm tip 300 relevă mai multe posibilități de integrare a microstructurilor-tip 303 între funcțiile-tip 300 :

— a (obținerea uneltei năzdrăvane) — b (prejudiciere virtuală (sacrificiu))
— d (impostura) — e (recunoașterea)
— d (impostura) — d' (demascarea impostorului)
d'' (prejudicierea (eroului de către impostor)) — e (recunoașterea)
e (recunoașterea) — f (răsplata)
d' (demascarea impostorului)

Dislocările microstructurilor de basm tip 300 marcate de grupările binare de funcții în succesiune, de mai sus, se produc prin intercalarea microstructurilor-tip 303, dintre care cele mai frecvente sînt : funcțiile singulare *A (semn la despărțire)* sau *E (indicarea prejudicierii prin semnul lăsat)* și grupările de funcții corespunzătoare unor segmente de aventură eroică-tip 303 :

C (ademenirea) → *H (salvarea)* ;
E (indicarea prejudicierii prin semn) → *H (salvarea)* ;
C (ademenirea) → *D (vătămarea)* ;
A (semn la despărțire) → *D (vătămarea)*.

Cele șase grupări binare funcționale *(a — b, d — e, d — d', d'' — e, e — f, d' — f)* în cadrul modelului de basm tip 300 reprezintă centrele cu permeabilitate combinatorie ; funcțiile din poziția inițială : *a (obținerea uneltei năzdrăvane)*, *d (impostura)*, *d'' (prejudicirea* (eroului de către impostor)), *d' (demascarea impostorului)*, *e (recunoașterea)* oferă, prin conținutul lor, posibilitatea desfășurării narative, prin intercalarea unui segment de aventură eroică de basm tip 303, fără ca mecanismul logic să fie perturbat. Spre exemplu, între momentul săvîrșirii *imposturii (d)* (cînd falsul erou pretinde că a omorît balaurul și a eliberat-o pe fata de împărat) și momentul *demascării imposturii (d')* se poate interpune, la opțiunea naratorului, un fragment variabil de aventură eroică de basm tip 303. (După *uciderea balaurului (c')*, urmată de *impostura (d)*—basm tip 300 — eroul pleacă mai departe de la locul victoriei și ajunge într-un loc unde este *ademenit (C)*, *vătămat (D)* și, în cele din urmă, *salvat (H)*— basm tip 303 — , după care revine la fata de împărat, *demască impostorul (d')* și *își primește răsplata (f)* — basm tip 300.)

Modelul de basm tip 300 indică și două centre, respectiv două grupări de funcții : *b (prejudiciere (virtuală) — sacrificiu (virtual))* — *c (lupta)*, și *c(lupta) — c'(victoria)*, care nu permit dislocări în vederea combinării. Impermeabilitatea combinatorie la nivelul acestor grupări prin sacrificarea fetei de împărat balaurului se impune a fi urgent rezolvată, deci *c(lupta)* succede cu obligativitate logică lui *b(prejudiciere (virtuală))*,după cum intervenția erolui, *c(lupta)*, trebuie să aibă o finalitate imediată, *c'(victoria)*.

Mecanismul combinatoriu al basmului tip 300 cu basmul tip 303, care face obiectul cercetării noastre, are la bază principii arhetipale de construcție, legături și raționamente logice, deducții și inducții care susțin ideea unui model simbolic comunitar, al unui tipar *(pattern) universal*. Considerațiile făcute pe parcursul acestui studiu conturează intenția noastră de a descifra modelul universal al combinatoriei basmului tip 300 cu basmul tip 303, pe baza analizei unui corpus de peste 200 de variante.

Dintr-o perspectivă sintetizatoare *pattern*-ul combinatoriei celor două tipuri de basme se prezintă astfel :

— Mecanismul combinatoriu se axează pe două ipostaze ale structurii de basm tip 300 în relație cu 303 :

— ipostaza continuității, cu trei formule combinatorii :

300 + 303 (poziție inițială a structurii-tip 300) ;
303 + 300 + 303 (poziție mediană a structurii-tip 300 față de 303) ;
303 + 300 (poziție finală a structurii-tip 300).

— ipostaza discontinuității, cu formulele :
300 + 303 + 300 + 303 + 300 (5 termeni) ;
300 + 303 + 300 + 303 + 300 + 303 (6 termeni, cu microstructura-tip 300 în poziție inițială) ;
303 + 300 + 303 + 300 + 303 + 300 (6 termeni cu microstructura-tip 303 în poziție inițială) ;
303 + 300 + 303 + 300 + 303 + 300 + 303 (7 termeni cu microstructura-tip 303 în poziție inițială).

Dacă în primul caz combinatoria se referă exclusiv la cele trei formule menționate, în situația combinării prin dislocare tabloul formulelor rămîne deschis virtualităților ; posibilitățile combinatoriei prin dislocare sînt cu mult mai numeroase decît numărul restrîns de formule decupate din analiza unui corpus finit de variante.

La nivelul centrelor de combinare funcțiile corespunzătoare sînt :

— *funcție de închidere — funcție de deschidere* (spre exemplu, în combinarea de tipul 300 + 303, *f (răsplata-căsătoria)* închide structura de basm tip 300 și *A (semn la despărțire)* deschide structura de basm tip 303 ;

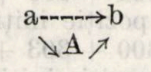
— *funcție de deschidere — funcție de deschidere* (spre exemplu, în combinarea de tipul 303 + 300, *A (semn la despărțire)*, funcție de deschidere care marchează un preambul de aventură eroică tip 303, este succedată de *a (procurarea uneltei năzdrăvane)*, funcție de deschidere pentru aventura eroică de tip 300).

Între cele două segmente narative marcate de funcțiile unui centru de combinare se dezvoltă îndeobște un segment narativ de joncțiune la nivelul căruia determinăm o pereche de funcții secundare, de rang 2, care fac legătura logico-semantică și structurală între funcțiile centrului de combinare ; cele două funcții joncționale sînt *plecarea — sosirea*. Nucleul fundamental comun de natură actanțială se referă la prezența eroului — actant activ în ambele aventuri eroice (300 și 303) ; funcțiile *plecarea* și *sosirea* se includ în sfera acțiunilor eroului-actant principal.

Integrarea microstructurilor-tip 303 prin dislocarea microstructurilor-tip 300 nu se poate produce oriunde în interiorul structurii 300. Intervine factorul de constrîngere a logicii basmului, care face ca grupările de funcții în succesiune tip 303 să se poată intercala și disloca funcțiile tip 300 : *procurarea uneltei năzdrăvane* de *prejudiciarea virtuală (sacrificiul virtual)*, *victoria* de *căsătorie*, *impostura* de *demascarea impusturii* și *demascarea impusturii* de *răsplată (căsătoria)*. (Spre exemplu, eroul obține *victoria* asupra balaurului și *pleacă* mai departe într-o *aventură eroică de tip 303*, după care revine *pentru recompensă* și se căsătorește cu fata de împărat). Funcțiile corespunzătoare microstructurii de tip 303 nu se pot integra între funcțiile *prejudiciere virtuală (sacrificiu virtual)* și *luptă*, *luptă* și *victorie*, fără a perturba logica firească a basmului ; *prejudicierea posibilă* reprezintă o iminență a pericolului care se impune a fi urgent înlăturat și *lupta* constituie soluția imediată de anulare a prejudicierii posibile, iar corelarea *luptă — victorie* indică o relație cauză — efect.

Combinarea prin intercalare și dislocare presupune respectarea legii păstrării ordinii în succesiune a funcțiilor ; *pattern*-ul se supune legii succesiunii. Dacă în seria de tip 300 a → b → c... se integrează o micro-

structură-tip 303 (spre ex. *A*), combinarea nu perturbă poziția funcțiilor-tip 300 în sistem : *b* rămîne tot în poziția a doua față de *a* :



Cînd două variante de basm tip 300 combinat cu 303, provenite din spații culturale etnice diferite, pun în valoare modele structurale asemănătoare, explicația poate fi orientată în două sensuri :

— înrudirea celor două variante are la bază un împrumut cultural-folcloric (o variantă a fost transmisă într-o anumită conjunctură dintr-un spațiu cultural în altul, unde s-a autohtonizat) sau

— e posibil ca cele două variante, neaflîndu-se în relație nemijlocită, să fi fost concepute independent, cu o justificare antropologică.

NOTE

[1] Pentru basmul tip 303 determinăm următoarele funcții, dispuse într-o ordine predictabilă și notate convențional cu litere mari ale alfabetului latin :
A — *semn la despărțire* (unul dintre frați pleacă și lasă la despărțire un semn de înștiințare în cazul unei prejudicieri) ;
B — *căsătoria* (fratelui plecat cu o fată de împărat) ;
C — *ademenirea* (eroului de către o ființă răufăcătoare) ;
D — *prejudicierea* (eroului prin omorîre sau pietrificare) ;
E — *indicarea prejudicierii* prin semnul lăsat (fratele rămas acasă constată schimbarea aspectului semnului lăsat la despărțire și pleacă să-și salveze fratele prejudiciat) ;
F — *confuzia* (soția celui prejudiciat îl confundă pe fratele venit cu soțul ei) ;
G — *respectarea căsătoriei* (fratele geamăn așază un paloș între el și soția celuilalt, în timpul nopții) ;
H — *remedierea prejudicierii* (prin intervenția fratelui geamăn) ;
D' — *prejudicierea (salvatorului)* (fratele salvat își omoară din gelozie salvatorul) ;
H' — *remedierea prejudicierii (salvatorului)* (aflînd adevărul, salvatul, își reînvie fratele pe care îl vătămase).

[2] G. Basile, *Pentamerone*, I, nr. 7.

[3] O. Kallas, *Achtzig Märchen der Ljutziner Esten*, nr. 2, p. 116.

[4] A. Leskien și K. Burgmann, *Lituanische Volkslieder und Märchen*, p. 389, nr. 11.

[5] *Latviešu folkloras kratuve*, 223, 459. Kreis Dangarpils. Kapien (*apud* K. Ranke, *Die zwei Brüder*).

[6] P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, II, p. 438 (*apud K. Ranke, op. cit*).

[7] *Ibidem*, p. 438.

[8] Text inf. 14123, Arhiva I.C.E.D., București.

[9] P. Papahagi, *Basme aromâne*, p. 149.

[10] *Handschrift Walter Anderson, Sammlung čuwassischer Märchen*, nr. 66.

[11] Ernst Meier, *Deutsche Volksmärchen aus Schwaben*, nr. 58, p. 204.

[12] Asper 89 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 88).

[13] Lal Behary Day, *Folk Tales of Bengal*, nr. 4.

[14] V. 1—2. Asbj. og Moe. N.F. Nr. 29 = Fr. Bresemann, *Norwegische Volksmärchen* (*apud* K. Ranke, *op. cit.* p. 79).

[15] *Seterdal. Erje.* II. Ausg. Asbj. og Moe, p. 246 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 96).

[16] *Materyaly kom. jezyk.*, II, p. 159 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 100).

[17] Adolphe Orain, *Contes du Pays Gallo*, p. 31.

[18] *Norske Folkminnesamling*, A. Schneider, I, 12, p. 26 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 79).

[19] V. Popelka. Pohádku z. Poličska. *Sammlung im Archiv des čechoslovakischen Museums in Prag*, nr. 2 = V. Tille. Soupís Českych pohádek, p. 346 (*apud* K. Ranke, op. cit., p. 88).

[20] *Handschrift Wisser*, nr. 33, 2 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 65).

[21] P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, II, p. 452, nr. 19, 1 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 93).

[22] M. Dragomanov, *Mallorússkija narodnyia predanja i vazskazy*, p. 283, nr. 9 — Gouv. Jekaterinoslaw.

[23] Ignaz Kunos, *Türkische Volksmärchen aus Stambul*, p. 144.

[24] L. Frobenius, *Erzählungen aus dem Westsudan*, p. 160, nr. 87.
[25] Telemark. NFS. Hans Ross, 24, 40.
[26] E. Destaing, *Étude sur le Dialecte Berbère des Benis-Snous*, p. 39, nr. 52.
[27] A. A. Erlenvein, *Narodnyjya russkija skazki*, III, p. 8.
[28] *Handschrift Wisser*, nr. 33, 1.
[29] *Handschrift Svend Gruntving*, 25 h, Svendborg (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 71).
[30] Dto. 11, p. 36, nr. 32. Dto 13, p. 180 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 91).
[31] K. F. Anderson, 9 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 98).
[32] László Nierémyi, *Éredeti népmesék*, I, 1861, p. 81.
[33] A. Bielenstein, *Baltische Monlschrift*, 1874, p. 348.
[34] D. Dogariu, în „Gazeta Transilvaniei", LIX (1896), nr. 6, p. 1.
[35] *Latviešu folkloras krałuve*, 709, 28. Apšenicks.
[36] *Handschrift Wisser*, nr. 33, 10 şi 10a.
[37] *Handschrift Kristensen*, nr. 2226. Kongsted.
[38] H. Bradt, 1035 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 98).
[39] P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, p. 405 = L. P. VI, 125, 12.
[40] Paul Delarue, *Le conte populaire français*, I, p. 147.
[41] *Handschrift Walter Anderson, Sammlung čuwassischer Märchen*, nr. 3.
[42] G. Pitiş, în „Revista Nouă", 1890, p. 192.
[43] Text inf. 10688, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti.
[44] Oskar Hackmann, *Finlands Svenska Folk-diktning*, 1917, I, p. 56, nr. 8 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 78).
[45] *Handschrift Kristensen*, nr. 799, Rind (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 71); *Handschrift Svend Grundtvig*, nr. 25 f, Viknös, Laaland (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 72).
[46] *Handschrift N. V. Nikolskij*. M. S. 2, p. 352 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 102).
[47] P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, 1926, II, p. 436 = L.P. VII, II, 20, I, 7.
[48] H. Massa, 2 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[49] Soemba. J. de Vries, *Volksverhalen uit Oost Indie*, I, p. 36 = D.K. Wielinga, *Soembaneesche Verhalen in't dialect van Kambera*. Bijdr 68, p. 59 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 105).
[50] J. Basanavicius, *Lietiviškos pasakos Yvairios*, IV, p. 155.
[51] J. Friman, 22 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97); K. E. Kahari, 21 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[52] F. Mikuličič, *Narodne pripoviedke iz hrvatskoga primorja*, 1876, p. 68, nr. 14.
[53] J. Kubin, *Lidove povidky z českého Podkrkonoši*, c 211 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 88).
[54] JAFL. 29 Alanson Skinner. Plains Creetales, p. 364 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 107).
[55] Hylten-Cavallius och Stephens. *Svenska Folksagor och aefventyr*, 1844, n . 5, p. 89 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 77).
[56] *Český Lid*. 1903, p. 84, nr. 1 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 88).
[57] *Handschrift Kristensen*, nr. 55, 365, Tris.
[58] *Handschrift N. V. Nikolskij* M. S. 2, p. 357 (*apud*. K. Ranke, *op. cit.*, p. 102).
[59] *Osyp Rozdolskyj Zbyrnik*, VII, nr. 44, p. 76 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 92).
[60] *Handschrift E. N. Setälä aus Kurland*. Dorf Ire (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[61] F. O. Rapola, 17 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[62] A. Bielenstein, *Baltische Monlschrift*, p. 347; P. Šmits, *Latviešu pasakos un teikas*, p. 405 = L.P. VI, 125, 12 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 93).
[63] A. Ipolyi, *Népmesegyuteménye*, 1914, p. 59, nr. 11 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 100).
[64] E. Keränen, 86 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 97).
[65] G. Polivka, *Súpis slovenskych Rozpravak*, p. 208, nr. 4.
[66] J. Manzura, *Skazki, poslovicy i.t.p. zapisamnyia v. Jekaterinoslavskoj i Charakoskoj*, 1890, p. 28, nr. 21.
[67] J. F. Bladé, *Contes populaires. Recuillis en Agenais*, 1874, p. 9, nr. 2.
[68] J. B. Andrews, *Contes Ligures*, p. 173, nr. 39.
[69] Raf Ramurez de Arrelano, *Folklore Portoriqueno*, 1926, p. 107, nr. 79.
[70] *Latviešu folkloras krałuve* (L.F.K.), 17, 1434, Kreis Riga, Koknese.
[71] *Handschrift Dr. Henssen* (Elberfeld). Westfallen, Limbergen, Kreis Coesfeld (Schleswig — Holstein).
[72] F. Lorenz, *Teksty pomorskie czyli slovinsko-kaszubskie*, nr. 907.
[73] G. Gaal, *Magyar népmese — gyüteménye*, p. 159 (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 100).
[74] L.F.K. 447, 51, Kreis Rezekne, Stirmeine (*apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 93).
[75] „Gazeta poporului" II, 1886—1887, nr. 38, p. 3
[76] Pauline Schullerus, *Archiv des Verreins*, 37, III H, p. 546—552 (Transilvania).
[77] J. Rivière, *Recueil de contes populaires de la Kabylie du Djurdjura*, p. 193.
[78] I. Cazan, *Literatura populară*, p. 20.
[79] J. B. Andrews, *Contes Ligures*, nr. 53, p. 253.

[80] Auguste Gittée şi Jules Lemoine, *Contes populaires du Pays Wallon*, p. 24.
[81] J. şi I. Zingerle, *Kinder und Hausmärchen aus Tirol*, 1911, nr. 25, p. 129.
[82] L.F.K. 145, 265. Kreis Walk. Cirgali *(apud* K. Ranke, *op. cit.*, p. 93).
[83] Text mg. 31 a, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti.
[84] A. Ipolyi, *Népmesegyuteménye*, 1914, nr. 12, p. 40 *(apud* K. Ranke, *op. cit.* p. 100).
[85] F. Asmus şi O. Knoop, *Kolberger Volkshumor*, 1927, nr. 56, p. 62.
[86] Text inf. 11143, Arhiva I.C.E.D., Bucureşti.

LE MÉCANISME COMBINATOIRE DU CONTE TYPE 300 AVEC 303 A. TH. DANS LA PERSPECTIVE DU FOLKLORE COMPARÉ

Résumé

Le mécanisme combinatoire du conte type 300 avec le conte type 303 ATh réside sur des principes archétipaux d'édification, relations et raisonnements logiques, qui suggerent l'idée d'un modèle symbolique unitaire universel.

Le mécanisme combinatoire atteste deux situations fondamentales :

— Le conte type 300 a un déroulement continuel en combinaison ;

— Le conte type 300 se déroule discontinuellement, étant disloqué par l'intercalation des microstructures-type 303.

La position où les deux structures se combinent constitue un *centre de combinaison.* Les fonctions d'un centre de combinaison sont :

— Fonction de clôture — fonction d'ouverture ;

— Fonction d'ouverture — fonction d'ouverture.

Entre les deux segments narratifs marqués par les fonctions d'un centre de combinaison se développe un segment narratif de jonction qui indique deux fonctions secondaires, de rang 2, qui font la liaison logique et structurale entre les fonctions du centre de combinaison.

L'élément actantiel commun est le héros, présence active dans les deux aventures héroïques (300 et 303).

La combinaison par l'intercalation respecte la loi de la succesion des fonctions.

L'intégration des microstructures-type 303 dans la structure-type 300 ne se produit pas n'importe où à l'intérieur de la structure-type 300 (à cause de la rigueur logique).

Lorsque deux contes populaires (300 + 303) qui appartiennent à des espaces culturels-ethniques différents relèvent des modèles structuraux semblables, la ressemblance s'explique : a) Par un emprunt culturel ou b) Par la création indépendante, justifiée par des raisons anthropologiques.

KITSCHUL CA TRADIȚIE

IRINA NICOLAU, IOANA POPESCU

Tradiția este un trecut cultural activ. Lipsită de un prezent care s-o actualizeze, cultura sumeriană nu este tradiție ci relicvă. Pentru cine acceptă modelul temporal aristotelic [1], tradiția se înfățișează ca o ștafetă purtată de generațiile care cresc mereu din umerii predecesorilor, ca un continuum rațional ascendent [2] ce vindecă de angoasa alienării. Într-un context care nu avea nimic a face cu tradiția, Noica imagina un Narcis ce își contemplă curgerea în statornicia apelor de izvor [3]. A trăi întru tradiție înseamnă a trăi pe o plută, să mergi și să stai în același timp. Tot Noica notează în altă parte : „Nu putem muri așa. Trebuie să trecem cuiva adevărul nostru, ceea ce a fost bun și drept în noi, altfel nici noi nu am servit la nimic" [4]. De cînd lumea, omul a încercat să-și învingă condiția efemeră și, așa cum spunea cineva, în tradiție se exprimă instinctul permanenței și al continuității, astfel, tradiția reprezintă pentru cultură ceea ce reprezintă pentru organismul viu codul genetic, ea este pînă la urmă economie de timp.

Nu există viață socială în afara tradiției, așa cum nu există viață socială fără înnoire. Diferența dintre societățile tradiționale și cele moderne constă, în principal, în raportul dintre forța tradiției și nou. Referindu-se la distanța dintre societățile studiate de etnologi și marile societăți moderne, Lévi-Strauss o compară cu distanța dintre un orologiu și un motor cu aburi. Ca și orologiile, societățile „reci" nu produc reziduuri și dezordine, ele au tendința de a se menține un timp indefinit în stadiul inițial, fapt care le face să pară încremenite, dincolo de istorie și progres [5]. Se pune însă întrebarea : cît poate să întîrzie o societate în stadiul ahileic, auroral, cînd pînda diversificării — politropia — pare să fie o lege de creștere a spiritului ?[6] Și apoi, care este rolul tradiției într-o societate care pare că a învins timpul și balansul dialectic dintre viața reală — guvernată de instinctul îndepărtării fără întoarcere — și viața spirituală — plasată sub semnul acestei reveniri ? [7]

Dacă în cosmosul material retrodicția este imposibilă, predicția fiind, în schimb, infailibilă, în istorie predicția este o aventură. Cine poate să aprecieze cît își păstrează o societate simplitatea inițială, cît poate să se concentreze într-un univers sumar, primordial ? Cîte un ziar, la rubrica de curiozități, ne informează că într-o pădure din Africa s-a mai descoperit încă o comunitate primitivă care nu cunoaște focul, dar cine poate să prevadă care ar fi fost destinul acestei comunități în condițiile în care ar fi intrat în contact cu lumea civilizată ? E de presupus însă că într-un ritm, fie el și geologic, s-ar fi îndreptat spre ceva, spre altceva, mișcarea istoriei avînd un caracter cardinal, orientat, iar progresul fiind în ultimă instanță *un mers înspre (pro gressus)*. Ca să depășească faza ahileică, o societate trebuie să se adecveze la noul care se insinuează perfid sau atacă direct și care, atunci cînd nu este un import dintr-o altă cultură, își trage seva tot din rădăcinile tradiției.

Rolul tradiției într-o societate care reglează timpul după necesitățile sale (îl întoarce în trecut, îl proiectează în viitor, îl întărește sau îl anulează), într-o societate care confundă viața reală cu cea onirică topindu-le într-un tot pe care nu îl numește, dar care s-ar putea numi *viață*, într-o societate care cochetează cu politropia, veghind la simplitatea și primordialitatea lumii, nu poate fi decît acela de *creier*. Într-o astfel de societate tradiția este centrul acțiunii și al sensurilor, depozit al memoriei și motor al imaginației, dictator și parte sensibilă la orice schimbare care are loc în sistem.

Ideea că se poate vorbi de mai multe tradiții a fost acreditată în timpul din urmă. În funcție de unghiul din care este privit, același obiect poate fi subordonat unor tradiții diferite. Nivelul la care ne plasăm în studiul de față este însă cel de maximă generalitate, de aceea observațiile de pînă acum ca și cele ce urmează roiesc în preajma acelei Tradiții care se scrie cu literă mare, arhetip și model pentru tradițiile particulare. Această tradiție guvernează prin *legi nescrise* lumea, făcînd să penduleze fapta și gîndul între ceea ce este *bine* și ceea ce este *rău*, între *ce se face* și *ce nu se face*. Specific acestor legi nu este faptul că sînt nescrise, deci nefixate pe un suport material pe baza unui cod, ci lipsa unor texte care să le dea coerență și claritate. Tradiția plutește deci în aer, ea *este* aerul, aerul dens care modelează lumea.

Invitat să ia parte la un ceai, în Anglia, un francez plin de solicitudine a luat platoul și a încercat să ușureze rolul gazdei oferind celor prezenți biscuiți. Atmosfera încremenită a invitaților l-a făcut să resimtă curînd gafa și să pună întrebarea : — „Mă iertați, am încălcat cumva vreo regulă? — „Dar nu există pentru asta nici o regulă !" a răspuns gazda cu demnitate. Regulile vizează lumea lucrurilor mărunte, încifra răspunsul ei, lucrurile mari se știu de la sine și acest de la sine este materia tradiției. Legile scrise, legile fixate în formule coerente recomandă sau interzic ceva indicînd modul în care se sancționează nerespectarea lor; tabuul exprimat vag nu cunoaște sancțiuni formulate clar, impuritatea depășind puterea de cuprindere a gîndirii.

Dacă dăm ascultare lui Mircea Eliade, societatea tradițională este o lume de imitatori care repetă solemn gestul inițial comis *in illo tempore*. Tradiția ar fi atunci *ceva* care face să fie din nou *ceea ce a fost*. Concepînd-o ca pe ceva care conține și germenele, potențialitatea lui *ce o să fie*, societatea tradițională conține atît imitatori cît și inventatori, existența unora fiind condiționată de existența celorlalți. Fără inventatori, imitatorii nu ar avea ce să imite și, fără imitatori, așa cum spunea cineva, inventatorii ar rămîne niște excentrici obscuri. Într-o logică a bunului simț, inventatorul ar trebui să fie socotit termenul tare, accentuat, față de imitator, conceput ca termen slab, neaccentuat. În procesul de creație colectivă specific culturilor tradiționale acest raport se modifică, avînd în vedere, pe de o parte, faptul că inventatorul inventă întru tradiție, altfel obiectul produs nu poate fi acceptabil pentru comunitatea sa și, pe de altă parte, pentru că actul de imitație, de reproducere se bucură în aceste comunități de un statut special. *Noul* produs în aceste condiții nu trece nebăgat în seamă și, pînă cînd ajunge să fie asimilat, dacă e asimilat, face obiectul unor atenții speciale. În măsura în care este compatibil cu viața culturală a comunității în care se insinuează el este luat sub rezervă, ca un termen neverificat, neliniștitor, netocit și de aceea puternic.

Într-o cultură tradițională însă, oricît de paradoxal ar părea, *noul* nu se opune *vechiului*, pentru că de fapt vechiul nu există. Ascetismul sever al acestei culturi o face insensibilă față de obiectul dezafectat, față de obiectul de colecție. Vechiul supraviețuiește deci în măsura în care există în prezent, reînnoit și reconfirmat de fiecare experiență. Opoziția care se stabilește între vechi și nou se exprimă în culturile tradiționale în termenii *ceea ce există* și *ceea ce nu există încă*. O tehnică tradițională de pseudoacceptare a noului este parodierea lui, care în fapt înseamnă asimilare parțială.

În cursul istoriei, atitudinea față de vechi și nou a jucat de multe ori feste valorii, anecdotica înregistrînd în acest sens gafe celebre. Sub lozincile „Vechiul cu orice preț" sau „Noul cu orice preț" s-a născut, în diferite epoci istorice, un monstru cultural care de o sută de ani a primit un nume ce i se potrivește — KITSCH. Înrudit cu onomatopeea, ortografiat foarte complicat pentru orice limbă în afară de cea de origine, cu un sens încă greu de precizat, numele de KITSCH seamănă îndeaproape cu realitatea pe care o desemnează. Dintre multiplele etimologii propuse, cea mai verosimilă ni se pare a fi verbul VERKITSCHEN, mai exact unul din sensurile verbului, și anume cel de a *bazarda* [a vinde de urgență], sens care presupune degradare, depreciere, ieftinătate, efort minim de creație cu profit maxim prin vînzare. Obiectul produs și manipulat în aceste condiții profită de întreita sa calitate : emblemă, suvenir, stimul sentimental și lovește drept în inimă o anumită categorie socială, mereu aceeași, deși perioadele istorice se schimbă.

Din capul locului invocăm concluzia lui A. Moles după care : „Kitschul este mai curînd un anumit tip de raport între om și lucruri, decît un lucru anume, un adjectiv mai curînd decît un substantiv, el este, în mod cert, o modalitate estetică de relație cu mediul înconjurător" [8]. În lumea consumatorilor de KITSCH, el nu numai că nu este o problemă, dar pur și simplu *nu există*. Ar mai fi de adăugat că toate condițiile care se consideră că generează KITSCHUL, toți parametrii care sînt invocați pentru legitimarea obiectului KITSCH în condiții de inspirație și talent se topesc și dispar, unicul nostru profit de pe urma acestei experiențe fiind concluzia că el se produce în absența inspirației și a talentului, „ca o artă fără artiști", cum sugera Le Corbusier.

KITSCHUL deci s-a născut de mai multe ori, în epoci diferite, considerînd că specific acestor epoci este opulența materială. În acea societate ahileică despre care vorbește G. Liiceanu, societate viguroasă și sumară care se limitează la strictul necesar, nu e loc pentru el. Un trib nomad, care reduce lumea obiectelor la cît pot să ducă membrii activi în spate, nu poate produce KITSCH. În momentele de respiro ale diferitelor epoci istorice, cînd politropia cîștigă teren, cînd se constată o hipertrofiere a gustului pentru gratuit, atunci KITSCHUL își face loc ca obiect și ca mod de a considera obiectele. Revenind la concluzia lui Moles după care KITSCHUL este mai curînd un raport decît un obiect, ne apare evident că din perspectiva a două milenii, căutarea lui în cultura romană, de pildă, nu trebuie făcută în muzee, între obiecte, ci în paginile scriitorilor antici contemporani, în cazul în care, reperînd fenomenul, s-au referit la el în scris.

Literatura de specialitate caracterizează KITSCHUL ca : surogat, neadecvat, infidel, sentimental, exterior, impur, parțial, banal, pueril, agresiv, melodramatic, fandosit, dezabuzat, bombastic, exotic, distruc-

tiv, disimulat, dulce, acru, morbid, pornograf, distractiv, vulgar aspirînd spre noblețe, amatoristic sau industrializat, degenerînd dimensiunea spre gigantism sau miniaturizare. Din această înșiruire, voit nediferențiată, se detașează trei calități care pot îngloba toate atributele enumerate aici, și anume : surogat, inadecvat, care denaturează categoriile estetice și etice aducîndu-le la nivelul „bunului gust" și al pudorii. KITSCHUL este asociat cu snobismul (și din această perspectivă rezultă imaginea torturată a snobului care, în absența spectatorilor pe care îi epatează, trăiește mistuit de jinduri la periferia unei lumi inaccesibile) și imaginea fericită a consumatorului de KITSCH care se lăfăie într-o lume accesibilă, tapetată cu lucruri drăguțe [citește Hübsch] și confortabile.

Faptul că civilizația de consum a societății burgheze este mediul optim de dezvoltare a KITSCHULUI este acceptat de toată lumea. Această societate predispune la KITSCH dar, în același timp, predispune la conștientizarea fenomenului și analizarea lui. Dacă acesta este veșnic ca și păcatul, teoria KITSCHULUI numără mai puțin de o sută de ani [9]. Între achizițiile acestei teorii este determinarea în interiorul KITSCHULUI a două generații. Prima generație, aparținînd celei de a doua jumătăți a secolului XIX, se bazează în principal pe butaforia piesei CA ȘI CÎND : ca și cînd am fi nobili, ca și cînd am fi bogați, ca și cînd am avea argintărie, veselă veche etc. Cea de a doua generație, promovată de supermagazin, produs al BOOM-ului industrial, apare ca o diversiune făcută la nivelul funcției obiectelor, exacerbînd importanța funcțiilor neînsemnate prin GADGET, obiect de utilitate frivolă. Tot la nivelul funcției se produce o distorsiune în raportul durabil — consumabil, o serie de obiecte din lumea efemeră obținînd dreptul la protecție. O trăsătură specifică pentru ambele generații de KITSCH este absența unei trăsături transobiectuale specifică artei, acesta fiind redus la primele forme de manifestare ale artei, determinate de Souriau : cea fizică, cea fenomenală și cea reică [10]. De asemenea, ceea ce sare în ochii individului prevenit, deci nu a consumatorului de KITSCH, este inadecvarea lui, așa cum precizează Moles : inadecvarea intenției la posibilități, a formei a conținut, a materialului la formă.

Moda KITSCH este prezentă în majoritatea epocilor istorice, cu precădere în perioadele de decadență a stilurilor artistice europene, în elenism, în romanicul tîrziu, în goticul flamboyant, în baroc, în rococo, în romantism, în arta 1900. În general etapele clasice, de echilibru și simplitate, constituie un context nefavorabil pentru dezvoltarea KITSCHULUI, fenomen mai degrabă înrudit cu excesele manierismelor, ale perioadelor de decadență, de cîntec de lebădă ale stilurilor artistice. Aceste perioade, în care învinge entropia, sînt matca producției de pseudoartă, pseudoartă care presupune ca funcția obiectului să înceteze de a mai fi suportul formei, devenind un pretext al ei, care presupune ca mijloacele tehnice să depășească necesitățile stilului, iar invenția și originalitatea să se sleiască în planurile superficiale ale formei.

Un alt teren fertil pentru sămînța perfidă a KITSCHULUI sînt artele decorative care promovează și proliferează obiecte-TIP pentru necesități-TIP [11].

Acționînd estetizant asupra lumii obiectelor uzuale, artele decorative sublimează un potențial creator disponibil, dar neorientat, existent în orice societate care a depășit problemele necesităților imediate, umplînd, de asemenea, un vid care de multe ori este resimțit ca o durere acută.

Evident, între acel *horror vacui* al culturii populare și dorința de împodobire specifică culturilor moderne există o distincție netă. Pentru individul care trăiește într-o comunitate tradițională, vidul este o fereastră deschisă care îl aspiră într-o lume populată de forțe nenumite ce pot să-l vatăme, de aceea reacția lui de apărare se traduce prin umplerea golului cu simboluri marcate cu funcții exorcizante, de protecție. Pe măsură ce aceste elemente, cu funcții preponderent rito-magice, se desacralizează, rămîne și cîștigă teren funcția decorativă și emblematică. În culturile moderne individul este stînjenit de vidul produs, pe de o parte, de subțierea lumii de obiecte stabile, ancorate puternic în conștiința omului și, pe de altă parte, ca urmare a purificării și ascetizării formelor, pe linia designului de tip funcționalist. În aceste condiții, obiecte cu valoare decorativă sînt chemate să umple spațiile goale, iar obiectele uzuale încep să pretindă aura de obiect estetic.

Șocul rezultat din implicarea comunităților rurale în cultura contemporană este puternic resimțit și în planul decorativului, unde trebuie să compatibilizeze două concepții de decorație. Căci, dacă în comunitatea rurală tradițională decorarea este devoțiune și moștenire de experiență, integrare în universul natural și spiritual pe linia unui stil de simțire, în comunitatea rurală contemporană decorația este subordonată modei și gustului, concepte care își fac loc tot mai stăruitor. Merită să fie subliniat faptul că în noul context *gustul* și-a pierdut sensul originar de expresie a unui temperament, rămînînd doar un mijloc impersonal de înțelegere pentru oamenii care se aseamănă, și *moda* constituie un import asimilat parțial din lumea orașului. Suprapunerea acestor două concepții naște hibrizi și, în artă ca și în decorație, hibridul este de multe ori KITSCH !

De aici deruta la care asistăm în ultimele decenii în discernămîntul artistic al țăranului contemporan, apelul făcut la modelele culturale, direct accesibile, ale „mahalalelor" orașului, „poluarea artei populare și a folclorului", cum ne place să spunem, cu forme dubioase, nesigure, cu bîjbîieli infantile. Ne dezamăgește țăranul care și-a pierdut înțelepciunea și măsura, fără să ne gîndim că, o dată cu apariția mașinismului, este firesc ca și la sat să pătrundă noul în forme standardizate, și ne luptăm să reintroducem arta manuală „de tradiție", fără să ne asumăm riscul răspîndirii amatorismului sau al artizanatului care poate impune cultul imperfecțiunii, respectiv al rebutului.

Încă din titlul lucrării anticipam ideea că există o tradiție a KITSCHULUI la sat, deși, în formele ei echilibrate, cultura tradițională nu produce KITSCH, și poate că specific acestui tip de cultură este tocmai faptul că pseudoarta apare întotdeauna în relație cu *noul importat*, nou care este ținut o vreme în carantină sau este parodiat, parodiere care înseamnă și ea o asimilare parțială. Moles apreciază însă că parțialitatea este o trăsătură specifică pentru KITSCH, de aceea, în perioada de carantină, noul a avut probabil statutul de obiect KITSCH. Icoana pe sticlă, iile din marchizet, ceramica figurativă, fota musceleană de sărbătoare, covoarele bucovinene cu pisici și căței, de pildă, au fost oare, la vremea respectivă, resimțite ca obiecte KITSCH ? Cine poate ști ! Stabileam că pentru legitimarea KITSCHULUI importantă este atitudinea grupului față de el și nu forma, culoarea, materialul etc., dar reconstituirea atitudinii este practic imposibilă. Lucrurile se complică și mai mult cu cît cultura populară nu deține o teorie proprie și explicită a artei, nici măcar un concept al ei, la care să se raporteze pseudoarta. În fine, acestui tip

de cultură nu îi sînt specifice autoreflexia și analiza propriilor săi termeni, deci culturii populare îi sînt la fel de străine teoria artei, ca și teoria KITSCHULUI. Ca orice consumatori ai lui, aceștia îl ignoră. Problema este a noastră, noi o proiectăm în lumea lor, ignorînd la rîndul nostru tradiția KITSCHULUI în această cultură.

Dezechilibrarea sistemului culturii populare, ca urmare a modificărilor socioeconomice care s-au produs, are consecințe evidente în procesul și tehnicile de receptare a noului. În aceste condiții, satul devine un spațiu de manifestare favorabil KITSCHULUI, insistăm însă încă o dată : din perspectiva noastră și nu din cea a membrilor săi. Astfel *noi* putem determina astăzi în comunitatea rurală mai multe categorii de KITSCH :

1. KITSCHUL generat de obiectul cumpărat de la oraș ;
2. KITSCHUL produs de meșteșugarii și membrii anonimi ai comunității, ambii tinzînd spre o originalitate — trambulină a notorietății ;
3. KITSCHUL modei retro — „înapoi la forme tradiționale", pentru că se poartă ;
4. KITSCHUL realizat prin sintaxă — folosirea unor obiecte cu funcții schimbate în spații neadecvate ;
5. KITSCHUL realizat prin sedimentare forțată — rezultat al dificultăților întîmpinate în asimilarea noțiunilor de efemer și consumabil ;
6. KITSCHUL marcă — a. mărci profesionale (flori de mină, aeromodele etc.)

b. fotografii-portret

c. „bibliotecă" etc.

Lupta pentru prezervarea culturii populare „autentice" în formele ei cele mai pure va introduce probabil treptat în sat și noțiunea însăși de KITSCH. Acesta poate fi folosit de altfel și ca o treaptă spre cunoașterea și asimilarea valorilor pe care le mimează. Un proverb recomandă să te faci frate cu dracu' pînă treci puntea, iar Moles consideră că bunul gust se naște din prostul gust și se perpetuează numai în opoziție cu el.

NOTE

[1] Gabriel Liiceanu, *Încercare în politropia omului și culturii*, București, Ed. Cartea Românească, 1981, p. 47.

[2] *Ibidem.*

[3] C. Noica, *Schiță pentru istoria lui Cum e cu putință ceva nou*, București, 1940.

[4] Constantin Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*, București, 1934, p. 79.

[5] Claude Lévi-Strauss, *apud Encyclopédie thématique Weber*, vol. XII, CIESA, Barcelone, Weber, S.A. d'éditions, p. 105.

[6] Gabriel Liiceanu, *op. cit.*, p. 6.

[7] *Ibidem*, p. 17.

[8] Abraham Moles, *Psihologia Kitsch-ului*, București, Ed. Meridiane, 1980, p. 23.

[9] Egenter(R), *apud* Abraham Moles, *op. cit.*, p. 215.

[10] E. Souriau, *apud* Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, București, Ed. Meridiane, 1976, vol. I, p. 67.

[11] Le Corbusier, *L'art d'écoratif d'aujourd'hui*, Paris, Ed. Vincent Fréal, 1959, p. 61.

LE KITSCH COMME TRADITION

Résumé

Les auteurs essayent d'analyser les traditions du Kitsch dans la culture populaire. Pour aboutir à cela elles fouillent les racines historiques du Kitsch en tel que produit marginal de certaines époques dans lesquelles un modèle culturel est remplacé par un autre.

Envisageant le Kitsch plutôt rapport qu'objet (selon la thèse de Moles), elles aboutissent à la typologie suivante :

1. Le Kitsch émergeant des objets achetés en ville.
2. Le Kitsch produit par les artisans et les membres anonymes de la communauté, visant l'originalité.
3. Le Kitsch de la mode „rétro" — retour au passé par ce que c'est le nouveau genre.
4. Le Kitsch obtenu par la syntaxe.
5. Le Kitsch obtenu par la stratification forçée.
6. Le Kitsch emblématique — les marques professionnelles (pierres des mines ; de petites bandières ; des enseignes).

FIȘE PENTRU UN DICȚIONAR DE FOLCLOR (IV)*

NICOLAE CONSTANTINESCU

ANECDOTĂ, -E s.f. Etim. fr. *anecdote*, din gr. *an-ehdotos*, „nepublicat, inedit".

Specie a epicii populare în proză înrudită cu snoava (v.), cu care adesea este confundată dar de care se diferențiază, totuși, nu atît în baza unui criteriu de conținut sau formal, cît în virtutea unuia sociocultural. În fond *A.* este tot o narațiune scurtă, uniepisodică, relatînd o întîmplare deosebită din viața unui personaj real sau imaginar, tipic pentru un anumit timp, loc și mediu social. A considera că pot fi socotite *A.* „acele narațiuni în care în chip neîndoielnic se scoate în evidență numai inteligența ascuțită, dotată cu mult simț al umorului" (Bîrlea, *Antologie ...)* este insuficient pentru definirea speciei.

Respectînd sensul etimologic primar, *A.* reproduce sau pune pe seama unor personalități istorice, politice, artistice ilustre vorbe de spirit spuse în împrejurări caracterizante pentru insul respectiv, pentru categoria umană (socială, profesională) din care acesta face parte (v. de ex. *A.* despre savanții distrați).

Prin funcția lor educativă, moralizatoare, *A.* de acest tip se apropie mai mult de parabolă *(exemplum)*. În acest sens unele dintre narațiunile cuprinse în *O samă de cuvinte* de I. Neculce pot fi socotite *A.* Pe măsură ce funcția lor didactică este înlocuită de cea de amuzament, accentul cade pe „poanta" finală, pe replica neașteptată, urmărind un efect comic, *A.* contemporană situîndu-se astfel între snoava tradițională și „bancul" actual, citadin.

Cît privește observația că *A.* sînt „de origine cultă" (Bîrlea, idem), aceasta trebuie înțeleasă atît în sensul că punctul lor de origine se află într-un mediu diferit de cel popular, cît și în sensul că ele sînt colportate nu numai pe cale orală, ci și în scris, un canal frecvent de răspîndire a acestora fiind calendarele, almanahurile, ca și broșurile specializate, ilustrative fiind cele publicate de Th. Speranția. Astfel se explică, de altfel, și prezența în folclorul românesc a unui larg evantai de *A.* grupate în jurul unor personaje care, genetic, aparțin altor culturi, cum este cazul lui Nastratin Hogea.

Dată fiind relativ tîrzia pătrundere a scrisului în mediile rurale, se poate afirma că *A.* a aparținut inițial folclorului orășenesc, de unde a proliferat, pe cale orală, la sate. Procesul poate fi urmărit observînd circulația unor motive din cărțile populare, ca și a istorioarelor lui Anton Pann, deși nu este exclusă posibilitatea unui drum mai complex, adică din folclor în textele scrise și înapoi în folclor. În sprijinul originii lor orășenești poate fi adus argumentul personajelor tipice care aparțin acestui mediu : tîrgoveți, negustori, mai tîrziu ofițeri, medici, judecători etc. față de personajele obișnuite ale snoavei tradiționale : boieri, primari, preoți etc. De asemenea, în timp ce în snoavă țiganii au un loc „privilegiat", în *A.* locul lor este preluat de alți etnici.

Cu toate acestea, întrepătrunderile dintre cele două specii sînt atît de numeroase și de adînci la toate nivelele textului (teme și motive, structură, modalități de realizare a comicului) încît o delimitare a lor apare imposibilă în stadiul actual al cercetării. *A.* nici nu este tratată ca o specie, ci ca o subspecie a snoavei, împreună cu *gluma*. „Întrucît anumite vorbe de duh din glumele obișnuite sînt puse pe seama unor oameni mari, iar parte din replicile spuse de aceștia în anumite împrejurări cunoscute au devenit anonime, fiind inserate în urzeala altor glume, relațiile dintre *A.* și glumă se arată a fi foarte strînse, una sfîrșind în cealaltă și invers" (Bîrlea, *Mică enciclopedie ...*). Pe de altă parte, prin tipul de informație pe care îl transmit, unele *A.* se apropie mai mult de legendele istorice (v.); de altfel o primă colecție de astfel de întîmplări petrecute în culisele curții bizantine a dat Procopiu din Cesarea (sec. VI) chiar sub titlul *Anekdota*. Date fiind suprapunerile vizibile cu alte categorii (specii) narative, este necesară orientarea investigațiilor în direcția retoricii și a sociologiei fenomenului, în așa fel încît să se releve cărui mediu aparțin colportorii și receptorii, cum reacționează aceștia din urmă la *A.*, la snoavă și, respectiv, la „banc".

Bibl.: Th. D. Speranția, *Anecdote populare*, București, 1888; *Anecdote afumate*, București, 1898; *Anecdote de post*, 1912; etc. St. Thompson, *The Folktale*, New York, 1946, p. 188 și urm.; Ov. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. I—III, București, E.P.L., 1966; v. și *Folclorul românesc*, vol. I, București, Edit. Minerva, 1981; S.-C. Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, București, Edit. Academiei, 1969; A. Taylor, *The Anecdote: A Neglected Genre*, în *Medieval Literature and Folklore Studies* (edited by B. A. Rosenberg and J. Mandel), New Jersey, 1970, p. 223—229.

DESCÎNTEC, -E s.n. Etim. rom. *des+cîntec* din lat. *canticum*, „incantație".

Specie versificată a folclorului obiceiurilor spusă (recitată) în cadrul unui ritual mai mult sau mai puțin complex, urmărind obținerea unui efect practic în virtutea logicii magice care guverna la origine atît actele executate, cît și cuvintele rostite cu acest prilej.

Trebuie făcută de la început distincția dintre fenomen *(descîntat)*, ca ansamblu de practici rituale cu marcate conotații magice, cu indicații și interdicții severe privind locul și timpul practicării, natura executantului, a obiectelor și a substanțelor folosite, pe de o parte, și poem (descîntec), ca „formă de artă", pe de altă parte.

Ca „poezie a riturilor de însănătoșire" (Papadima), *D.* intervine în momentul constatării unui dezechilibru în starea de normalitate (fizică, morală, familială, socială) a individului și chiar a colectivității (epidemii, calamități naturale) și presupune existența unui executant, de obicei o femeie în vîrstă *(doftoroaie, moașă, băbăreasă, vrăjitoare)*, mai rar și — se pare — mai recent, un bărbat bătrîn *(vrăjitor, solomonar, fermecător)* și a unui beneficiar (pacient, bolnav) în favoarea căruia se execută ritul și se spune poezia. Nu toate *D.* implică intervenția unui executant specializat, profesionist, unele putînd fi zise de oricine, la nevoie (de deochi, de aplecate), practicile magico-curative fiind la rîndul lor extrem de simple

și la îndemîna oricui (cărbuni stinși în apă neînceputã, trasul degetelor etc.). Într-un număr relativ restrîns de cazuri *D.* sînt zise în folosul propriu, executantul și beneficiarul confundîndu-se în una și aceeași persoană (*D.* de dragoste).

Cele mai multe *D.* românești sînt integrate riturilor de vindecare, forme ale medicinii populare bazate, pe de o parte, pe cunoașterea empirică a cauzelor bolilor și a remediilor acestora — un mare rol revenind plantelor medicinale, ale căror efecte curative sub formă de ceaiuri, siropuri, băi, comprese este recunoscut de medicina modernă — sau pe efectul psihologic al întregii „scenerii", și — pe de altă parte — pe „logica sensibilului", fiecărei dereglări a ordinii normalului găsindu-i-se o explicație în supranatural (ființe malefice, demoni, spiriduși, boala însăși personificată). Gama maladiilor pentru care se caută vindecarea prin *D.* este extrem de largă și înșiruirea lor nu este lipsită de pitoresc : „de albeață", „de aplecate", „de babițe", „de brîncă", „de bubă", „de ciumă", „de deochi", „de fălcariță", „de friguri", „de gălbinare", „de gîlci", „de izdat", „de încleștat", „de încuiere", „de junghi", „de obrintit", „de mătrice", „de năjit", „de roșață", „de soare sec" „de trînji" etc. etc. Este evident că multe dintre aceste boli (paludism, ciumă) au fost eradicate în condițiile societății moderne, încît utilitatea *D.* aferente a dispărut o dată cu acestea.

Alături de categoria foarte largă a *D.* de boală există numeroase practici și texte poetice al căror obiectiv iese din sfera medicinii propriu-zise, aplicîndu-se cazurilor de dezechilibru sau de tensiune create de cauze de o cu totul altă natură, cum ar fi raporturile între vecini, conflictele familiale, inchietudinile legate de un proces sau de un examen, și — mai presus de toate — de dragoste. Aducerea iubitului, alungarea dușmanului, schimbarea opticii ibovnicului, înfrumusețarea „pacientului" și slutirea rivalei erau realizabile, se credea, prin *farmece* diverse.

Tot zonei „extramedicale" îi sînt circumscrise și *D.* pentru evitarea calamităților naturale (lăcuste, ploi), cele cu „rosturi insecticide" (cf. Papadima), respectiv „de gărgărițe", „de greieri", „de plosnițe", „de pureci", „de șfabi", „de țînțari", „de viespi" etc. (cf. Gorovei).

Deși în marea lor majoritate *D.* urmăresc un efect benefic, există o categorie presupusă a acționa malefic asupra individului, aducînd prejudicii stării lui morale și fizice, cunoscută sub numele de *vrăji* sau *faceri (făcături)*. Cauzele presupuse ale răului fiind cunoscute, s-au creat antidoturi menite să restabilească echilibrul — sînt așa-numitele *D.* de *desfăcut (desfăcătură)*.

Tipurilor funcționale enumerate mai sus nu le corespund texte poetice cu structuri și procedee artistice proprii, același *D.* putînd fi folosit, cu modificări nesemnificative, pentru mai multe feluri de boli sau de situații de dezechilibru și de tensiune, de natură extramedicală. Deși, așa cum s-a observat, tipologia lui A. Gorovei are la bază două criterii distincte — „fondul afectiv" *(Rugăminte, Poruncă, Indicare, Blestem)* și, respectiv, „forma internă" *(Comparație, Enumerație, Gradație, Dialog, Povestire)* —, ea poate fi luată în considerație pentru o eventuală clasificare a *D.* Ținînd seama de sorgintea lor magică, de credințele și practicile străvechi în care își au izvorul, abordarea *D.* „ca formă de artă", pornind de la analiza „formei lor interne" (cf. Papadima), relevă o posibilă dezvoltare a speciei de la simplu la amplu, o evoluție a formelor complexe, a structurilor dramatice, narative, descriptive din așa-zisele „forme simple"

după expresia lui A. Jolles. Cea mai recentă colecție de *D.* propune clasificarea acestora în „tipuri simple", incluzînd ca modalități de realizare artistică „denumirea agentului nociv", „invocații", „porunci și exorcisme", „analogii", „formule magice și parodii", și — respectiv — „tipuri mixte" (cf. L. Cireș — L. Berdan). Adesea, însă, nici structurile, nici procedeele enumerate nu se află izolate, ci se combină liber în diferitele texte concrete, ceea ce conferă specimenelor care alcătuiesc categoria o notabilă diversitate.

Pe de altă parte, luată în ansamblu, categoria *D.* prezintă o remarcabilă unitate, generată nu numai de funcția lor inconfundabilă, ci și de o serie de mărci formale „neambigue" prezente la nivelul fiecărui exemplar în parte. Este vorba, în primul rînd, de *formula finală* care reprezintă în structura *D.* nu numai marca sfîrșitului de text, ci chiar finalitatea acestuia, expresia dorinței de izbîndă, de împlinire, de eficiență practică a întregului ceremonial și a poeziei („Să rămîie cutare curat // luminat // ca argintul străcurat" . . .), cu variații verbale din care nu lipsește niciodată ideea de puritate.

Versul liber, de lungimi variabile, alternînd seriile scurte cu altele foarte lungi, adecvate ritmului interior al zicerii, absența oricărei tendințe vizibile de organizare strofică, dezinteresul aparent arătat rimei constituie alte mărci ale categoriei. Este adevărat că statistica rimelor în *D.* pare să infirme afirmația din urmă, dar trebuie arătat că cele aproape 24% rime bogate au rezultat din luarea în considerație a rimelor tautologice de tipul „Din *cap* //de sub *cap*, // Din *păr* // de sub *păr* . . ." sau de tipul „S-o luat omul *negru* //*ponegru*, // De la casa *neagră* // *poneagră* . . .", iar cele peste 64% rime suficiente se datoresc prezenței în finalul versurilor a acelorași părți de vorbire cerute de procedeul exhaustării, enumerării, acumulării și așa mai departe (cf. N. Constantinescu, *Rima . . . .*).

În fapt este vorba despre funcția remarcabilă pe care o joacă *repetiția* în *D.*, cerută fiind de funcția magică a acestora și tratată ulterior ca procedeu artistic. Sînt repetate cuvinte și părți de cuvinte, sintagme, secvențe întregi; frecventă este repetiția „în oglindă", expresia afirmativă fiind reluată în negativ („Cu mături de argint mătura-v-oi // Cu mături de argint nu ne mătura") sau invers. De aici derivă și frecvența mare a unor cifre magice, în practică și în text; se descîntă de trei ori, în trei zile, cu trei fire de păr etc. Trei și multiplii săi apar cel mai adesea: „*Trei* surori ale soarelui // Cu *trei* mături // Cu *trei* greble, // Cu *trei* diriticanii, // Cu *trei* mîneci de mătase albă . . ." (*D.* „de albeață") sau „*Nouă* fete mari, // Cu *nouă* lăutari, // *Nouă* țăpoaie, // *Nouă* măturoaie . . ." (idem). Prezența lui 99 se explică prin tendința de exhaustare a originilor bolii sau a remediilor posibile pentru obținerea efectului scontat: „Apa mare, // Doamna mare, // De pe *99* de văi venită, // De pe *99* de văi întîlnită // Să dai leac lui cutare . . ." (*D.* „de iele").

Tot în sorgintea lor magică, în magia prin similitudine, trebuie căutată și originea „cromatismului" *D.*, fie că întîlnim o monocromie obsedantă în negru (*D.* „de dalac"), în roșu (*D.* „de bubă"), în galben (*D.* „de gălbinare"), în alb (*D.* „de albeață"), ori o policromie fastidioasă.

Legate intim de viața practică, de activitatea de zi cu zi a oamenilor, *D.* au transferat în planul poeziei imagini ale realității cotidiene, adevărate documente etnografice privind diferite munci agricole, îndeletniciri casnice, ocupații pastorale etc. Totodată, datorită tradiționalității lor, *D.* sînt depozitarele unor „imagini de viață arhaică" (Ov. Papadima) și păstrătoarele unor elemente de limbă veche românească pe care documentele scrise nu le-au păstrat adesea (v. Ov. Densusianu, Al. Rosetti).

Deşi legate indisolubil de viaţa practică şi subordonate unor scopuri imediate, *D.* au evoluat către forme de autentică poezie, în ciuda unor circumstanţe de transmitere aparent nefavorabile şlefuirii şi ornamentării lor artistice. Cu toate că „cenzura preventivă" a colectivităţii funcţionează aici pe o scară mai redusă decît în cazul altor categorii folclorice destinate audierii de un public larg (colinde, balade, basme), deşi sînt spuse în taină, constituindu-se într-un spectacol *sui generis* cu un singur actor şi un singur spectator, deşi sînt învăţate „pe furate" sau în cercul strîmt al familiei, *D.* dovedesc, totuşi, o remarcabilă forţă de înfruntare a timpului, de stabilitate şi coerenţă explicabile prin natura lor rituală, de texte „sacre", a căror eficienţă este asigurată de respectarea neabătută a întregului, fără modificări care să-i afecteze substanţa şi să-i altereze efectele. Intervine aici, ca în general în folclor, abilitatea, meşteşugul sau talentul colportorului care poate să păstreze şi chiar să potenţeze frumuseţea literară a textului, ori — dimpotrivă — să-l sărăcească şi să-l simplifice pînă la rudiment. Din păcate, studiile care s-au ocupat pînă acum de *D.* s-au preocupat mai mult de aspectul de medicină empirică ori de latura lingvistică a textului şi prea puţin de biologia fenomenului, operaţie dificilă în sine în cazul în speţă şi aproape imposibil de realizat astăzi, cînd fenomenul se prezintă mai mult ca o relicvă (cf. I. I. Popa), o dată cu dispariţia cvasitotală a necesităţii lui şi, ca urmare, a ocaziilor reale de performare.

Dar, prin calitatea lor poetică, generată de ingenuitatea modului de gîndire a creatorilor, de inventivitatea verbală nesecată, de delicateţea sentimentelor umane exprimate, de terificul unor imagini şi de gingăşia altora, de forţa expresivă acumulată în verb, *D.* continuă să fie un obiect de studiu fascinant pentru folclorist.

Bibl.: S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece, desfaceri*, Bucureşti, 1893; T. Pamfile, *Boli şi leacuri la oameni, vite şi păsări, după datinile şi credinţele poporului român*, Bucureşti, 1911; A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, Bucureşti, 1931; Ov. Densusianu, *Limba descîntecelor*, în „Grai şi suflet", vol. IV (1930), fasc. 2, p. 351—376; vol. V (1931), fasc. 1, p. 125—157; vol. VI (1934), fasc. 1, p. 75—162, republicat în *Opere*, vol. I, Bucureşti, E.P.L., 1968; I. I. Popa, *Contribuţii la studiul practicii magice în Banat*, în *Folclor literar*, vol. I, Timişoara, 1967, p. 151—182; Ov. Papadima, *Descîntecul — structura lui artistică*, în vol. *Literatura populară*, E.P.L., 1968; Al. Rossetti, *Limba descîntecelor româneşti*, Edit. Minerva, 1975; L. Cireş — L. Berdan, *Descîntece din Moldova*. Texte inedite, „Caietele Arhivei de Folclor", vol. II, Iaşi, 1982; Ov. Bîrlea, *Folclorul românesc II*, Edit. Minerva, 1983, p. 7—59.

FUNCŢIE, -I s.f. Etim. fr. *fonction* din lat. *functio*, „acţiune, oficiu".

(1) Relaţia de interacţiune şi determinare a părţilor componente ale unui sistem dat.

Termenul a fost folosit mai întîi în ştiinţele exacte (în matematici Leibnitz l-a utilizat pe la 1684), de unde a fost preluat de către sociologi (Durkheim arăta în 1895 că *F.* unei instituţii sociale constă în corespondenţa dintre aceasta şi „organismul social"), iar ulterior de către antropologi, contribuţiile lui B. Malinowski şi A. R. Radcliffe-Brown în acest

domeniu fiind cele mai substanțiale. Pentru Malinowski *F.* reprezintă „maniera în care (faptele de cultură) sînt relaționate între ele în interiorul sistemului și felul în care acest sistem este relaționat cu mediul fizic înconjurător", cu mențiunea că *F.* nu trebuie înțeleasă ca o simplă relație între părțile întregului, ci ca un proces îndreptat într-un anumit scop. După opinia lui Radcliffe-Brown, „*F.* oricărei activități recurente, precum pedepsirea unei crime ori o ceremonie funebră, este partea pe care aceasta o joacă în menținerea continuității structurale".

Două idei esențiale se desprind de aici: a) cultura (ca totalitate sau ca expresie a unui grup distinct) nu este o aglomerare de date, de achiziții ale activității umane dispuse la întîmplare, ci reprezintă un sistem închegat ale cărui elemente se află într-o relație de interdependență și determinare reciprocă reglată în raport cu nevoile societății și ale indivizilor; b) faptele de cultură nu sînt gratuite, ci se explică (își justifică existența) tocmai prin felul în care ele răspund acestor necesități.

Conceptul de *F.* a căpătat o mare extindere în studiile de lingvistică unde s-a insistat, mai întîi, după Saussure, asupra *F.* de comunicare a limbii, apoi asupra altor *F.* ale limbajului între care, după reprezentanții Școlii de la Praga, cea poetică. În primul caz este vorba despre raportul dintre limbă și realitatea extralingvistică, raport îndreptat către semnificat *(signifié)*; în cel de al doilea, acest raport este îndreptat către semn. R. Jakobson a arătat că fiecăruia dintre cei șase factori „inalienabili" ai comunicării (emițător—destinatar—context—mesaj—contact—cod) îi corespunde cîte o *F.*, respectiv: emotivă, conativă, referențială, poetică, fatică, metalingvistică. Considerînd „faptul folcloric ca act de comunicare" (cf. M. Pop), teoria lingvistică a *F.* își găsește un cîmp larg de aplicare în interpretarea textelor folclorice. Perspectiva funcțională asupra folclorului a adus o înviorare a cercetărilor în acest domeniu și a contribuit la mai buna înțelegere a fenomenului ca atare. S-a atras astfel atenția asupra relației care există între faptele de folclor, creatorii, purtătorii și consumatorii lor, pe de o parte, și mediul social, pe de alta, impulsionîndu-se astfel cercetările concrete de teren, la noi în primul rînd prin lucrările „școlii sociologice" (C. Brăiloiu, H. H. Stahl, Tr. Herseni, E. Bernea etc.). A fost zdruncinată astfel concepția după care folclorul ar fi reprezentat numai acele fapte moștenite prin tradiție, supraviețuiri din timpuri imemoriale, arătîndu-se în schimb importanța faptelor actuale, vii, „faits naissants" în formularea lui A. van Gennep, direcție impusă la noi, chiar mai înainte, de către Ov. Densusianu. De asemenea, cercetarea funcțională respinge tratarea izolată a faptelor de folclor, considerînd că nu este posibilă înțelegerea integrală, corectă a unui text de literatură populară, să zicem, fără raportarea lui la ansamblul categoriei căreia îi aparține, la sistemul de credințe (mituri) care îl generează, la cadrul ceremonial, la ocazia performării, la personalitatea interpretului, la natura (componența) audienței etc.

Prin *F.* faptelor de folclor se înțelege deci rostul acestora în viața socială, modul în care ele răspund anumitor necesități ale indivizilor sau ale unui grup într-o societate dată. Aflate într-un raport de continuitate cu cultura primitivă (v.), faptele de cultură populară (implicit folclorul) au conservat *F.* pragmatică, utilitară a celei dintîi, încît se consideră, pe bună dreptate, că în cultura populară (v.) „funcțiunile utilitare și sociale domină în multe cazuri pe cele estetice" (Al. Dima). Între *F.* utilitare pe care folclorul le-a păstrat pînă în vremea din urmă se pot cita:

F. ritual-ceremonială cu derivațiile de urare și felicitare, de prevestire și fertilitate prezente în cele mai multe dintre obiceiurile de Anul Nou, *F.* apotropaică, de apărare împotriva calamităților (seceta), în caloian (v.) și paparude (v.), ori împotriva bolilor, în căluș (v.) și descîntece (v.), *F.* integratoare a celor mai multe dintre obiceiurile și textele riturilor de trecere.

În societățile tradiționale, o *F.* importantă a folclorului era aceea de a controla comportamentul indivizilor, conformarea lor la normele îndătinate, aplicîndu-se chiar un fel de „presiune socială" însoțită de sancțiuni împotriva celor care ar fi deviat de la normă (v. de ex. strigarea peste sat, descolindatul etc.). Multe dintre faptele de folclor au o *F.* psihologică, oferind individului un fel de supapă prin care se poate elibera afectiv de diferitele constrîngeri la care este supus (v. de ex. cîntecul liric, blestemele). *F.* educativă a fost esențială atîta timp cît folclorul a constituit singura formă de cultură pentru membrii unei societăți. Miturile și legendele răspundeau întrebărilor existențiale ale individului, basmele modelau caracterele, baladele mitologice explicau și instruiau, proverbele sistematizau experiența de viață a celor vechi transmițînd-o în forme lapidare, memorabile celor tineri.

Cu timpul, *F.* strict utilitare au început să slăbească, locul lor fiind luat de *F.* subsidiare în formele vechi de manifestare a folclorului, cum sînt *F.* estetică și de amuzament. Se poate spune că în folclorul contemporan acestea din urmă sînt primordiale, încît nimeni nu mai atribuie acum, de ex., ghicitorii *F.* de inițiere pe care va fi avut-o cîndva, nici colindului *F.* magică de odinioară, cele două categorii, ca și altele, perpetuîndu-se în virtutea noilor *F.* dobîndite în timp : *F.* distractivă, estetică, de deconectare etc.

Aceasta înseamnă, pe de o parte, că unele manifestări folclorice complexe răspund nu unei singure *F.*, ci unui „cumul de *F.*", iar pe de altă parte, că — în timp — a avut loc un „proces de mutații funcționale" (cf. M. Pop), de schimbare deci a *F.* primare, originare în altele noi, corespunzătoare mentalității, gîndirii, nevoilor contemporane ale creatorilor și consumatorilor actuali de bunuri folclorice. Determinarea cît mai exactă a *F.* faptelor de folclor are o importanță majoră în însuși actul înțelegerii și interpretării acestora, dat fiind că „strategia comunicării, deci codul, se organizează în raport cu *F.* faptului comunicabil" (M. Pop).

La nivelul textului folcloric, văzut ca un subsistem integrat sistemului general al folclorului (respectiv, culturii populare), fiecare dintre elementele lui constitutive are un rol bine determinat în funcționarea ansamblului. Formulele inițiale și finale ale basmului, de exemplu, au *F.* de a deschide și de a închide un mesaj de un tip deosebit, cele mediane — de a menține trează atenția ascultătorilor sau de a controla receptarea mesajului (*F.* fatică); comentariile la text, atît de frecvente în basmele contemporane, au o *F.* metalingvistică, servind deci la analiza și controlul codului („*tenț*, păpușoi, cum zicem noi", glosează un povestitor); rima deține, între altele, *F.* de structurare a mesajului poetic ș.a.m.d. În general se poate spune că nici unul dintre elementele constitutive ale textului folcloric nu este gratuit și, mai departe, că fiecare text folcloric răspunde, la rîndul său, unei *F.* precise în ansamblul dat. Relația *F.* — structură devine astfel foarte importantă în procesul definirii și clasificării faptelor de folclor, a categoriilor folclorice, cu mențiunea că ea nu trebuie înțeleasă mecanic, ca o relație de determinare imediată, ci diferențiat.

ca un proces dialectic, judecat de la caz la caz, uneori de la text la text, de la variantă la variantă.

Bibl.: B. Malinowski, *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, Chapel Hill, 1944; v. și trad. fr. *Une théorie scientifique de la culture*, Paris, 1964; A. R. Radcliffe-Brown, *Structure and Function in Primitive Society*, London, 1952; William R. Bascom, *Four Fonctions of Folklore*, „Journal of American Folklore", vol. 67, 1954; Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, în *Style in language*. Edited by T. A. Sebeok, New York, 1960; v. trad. rom. *Lingvistica și poetica* în vol. *Probleme de lingvistică*, București, Edit. Științifică, 1964; Mihai Pop, *Le fait folklorique — acte de communication*, „Acta Ethnographica Academiae Hungaricae", tom 19, 1970; M. Brătulescu, *Câteva precizări în legătură cu utilizarea noțiunii de funcție în folclor*, „Revista de etnografie și folclor", tom 21, 1976.

(2) În consens cu cele arătate sub *F. (1)*, *F. (2)* apare ca un termen-cheie în studiul lui V. I. Propp, *Morfologia basmului*: „*F.* este înțeleasă ca o acțiune a unui personaj definită din punctul de vedere al semnificației ei pentru desfășurarea acțiunii". După cum remarcă autorul însuși, termenul *F.* (a personajelor) vine să înlocuiască mai vechile și mai puțin clarele concepte de „motiv" (v.) și „element" folosite mai înainte de A. Veselovski și, respectiv, J. Bédier.

Principiile de la care pleacă Propp (și care devin chiar concluziile studiului său) sînt: „*F.* personajelor sînt elemente stabile, constante în basm, indiferent cum și de către cine sînt îndeplinite; ele constituie componentele fundamentale ale basmului; numărul *F.* cunoscute basmului fantastic este limitat, secvența *F.* este întotdeauna identică; toate basmele fantastice aparțin unui singur tip după structura lor".

Din analiza a 101 basme fantastice rusești din colecția lui Afanasiev, V. I. Propp deduce existența a 31 de *F.*, care nu trebuie să fie toate prezente într-un singur basm, dar a căror ordine secvențială este totdeauna aceeași. El identifică, de asemenea, existența a șapte personaje (roluri) care pot îndeplini una sau mai multe *F.* Deși nu toate *F.* sînt obligatorii într-un basm, prezența uneia impune cu necesitate apariția alteia, existînd deci *F.* perechi, care se condiționează reciproc. Propp subliniază posibilitatea ca, în unele cazuri, datorită „asimilării unei forme cu alta", unele *F.* să se realizeze într-o formă absolut identică; în acest caz recunoașterea *F.* se face după consecințele acesteia în dezvoltarea acțiunii. Pe de altă parte, Propp insistă asupra faptului că anumite *F.* care pot părea similare, ca de ex. „prima *F.* a donatorului" și „încercarea grea" a agresorului, nu trebuie să fie confundate, întrucît acestea mijlocesc definirea basmului ca gen.

Morfologia basmului scoate în evidență caracterul binar al majorității *F.* (lipsă — lichidarea lipsei; interdicție — încălcarea interdicției; luptă — victorie), iar analiza frecvenței și dispoziției *F.* fundamentează o posibilă tipologie a basmelor fantastice. Astfel funcțiile notate cu *H* și *J* nu se găsesc aproape niciodată împreună, în același basm, cu cele notate cu *M* și *N*, dar ele ocupă mai totdeauna același loc în schema basmului, aflîndu-se, după expresia lui E. Meletinski, „într-un raport de distribuție complementară". Ca atare, basmele cu funcțiile *H* și *J*, respectiv *M* și *N* aparțin unor tipuri diferite.

În ciuda unor critici, precizări, simplificări sau amplificări aduse în comentariile și studiile consecutive traducerii *Morfologiei basmului* în limba engleză, cartea lui V. I. Propp constituie un moment de referință în cercetarea funcțional-structurală a basmului fantastic, ca și a altor categorii ale literaturii orale.

O aplicare creatoare a principiilor proppiene la nivelul formulelor îi prilejuiește lui N. Roșianu o serie de observații extrem de interesante în legătură cu „stereotipia basmului".

Avîndu-și, de asemenea, punctul de plecare în „opera profetică" (cf. Cl. Lévi-Strauss) a lui V. I. Propp, cercetarea întreprinsă de Al. I. Amzulescu asupra epicii populare românești *în versuri* conduce la identificarea unui *model funcțional al eposului eroic* a cărui structură „rezultă din interdependența strînsă dintre secvențele *prejudiciare — confruntare — remediere*, inclusiv «secțiunea pivot», intermediară între prejudiciere și confruntare". La rîndul său, balada familială dezvăluie o structură din care „nu pot lipsi nicidecum funcțiile-pilon sau nucleu **I** *(mpas)* — **P** *(robe)* — **R** *(emediere)*".

Bibl.: V. I. Propp, *Morfologija skazki*, în „Voprosî Poetiki", nr. 12, 1928; ed. a II-a, Leningrad, 1969; v. și *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958; ed. a II-a, University of Texas Press, 1968; *Morphologie du conte*, Paris, 1965; ed. a II-a, 1970; *Morfologia della fiaba*, Torino, 1966; *Morfologia basmului*. Trad. de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Edit. Univers, 1970; Cl. Lévi-Strauss, *La structure et la forme, reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, în „Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliqué" série M, no. 7, 1960 (v. și *postfața* la trad. it. a *M.B.)*; Alan Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*, „F.F.C.", vol. 8, nr. 195, Helsinki, 1964; A. J. Greimas, *Le conte populaire russe. Analyse fonctionelle*, în „International Journal of Slavic Poetics and Linguistics", 9, 1965 (v. și *Sémantique structurale*, Paris, 1965); Cl. Brémond, *Le message narratif*, în „Communication", 4, 1964; *La logique des possibles narratifs*, „Communication", 8, 1966; *Logique du récit*, Editions du Seuil, 1973 (v. trad. rom. *Logica povestirii*, București, Edit. Univers, 1981); Mihai Pop, *Der formelhafte Character der Volksdichtung*, în „Jarbuch für Volkskunde", 14, 1968; E. Meletinski, *Structurno-tipologieskoe izucenie skazki. Postfața* la ed. a II-a rusă a *M.B.*; v. și trad. fr. în ed. a II-a fr. a *M.B.)*; N. Roșianu, *Tradiționiie formulî skazki*, Moskva, Edit. Nauka, 1973; *Stereotipia basmului*, București, Edit. Univers, 1973; Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic*. Tipologie și corpus de texte, Colecția națională de folclor, București, Edit. Academiei, 1981; *Balada familială*. Tipologie și corpus de texte, Colecția națională de folclor, București, Edit. Academiei, 1983.

FUNCȚIONALISM

Direcție de cercetare în științele exacte — matematică, fizică, biologie etc. — ca și în cele umanistice — antropologie, sociologie, lin-

gvistică etc.—care consideră obiectul lor de studiu în calitatea lui de sistem ale cărui elemente alcătuitoare se condiționează reciproc în vederea bunei funcționări a sistemului. Se recunoaște teoriei funcționaliste latura ei de obiectivitate, capacitatea de a oferi imaginea concretă, coerentă a unei anumite realități și de a surprinde raporturile cauzale dintre faptele de cultură și cadrul lor economico-social. Se reproșează, în schimb, *F.* anistoricitatea și incapacitatea de a surprinde resorturile intime ale dialecticii schimbării, conflictelor și prefacerilor sociale și culturale (v. **Funcție**).

FUNCȚIONALITATE

Calitatea unui element al sistemului de a acționa, în relație cu altele, în interiorul acestuia, în vederea bunei lui funcționări (v. **Funcție**).

* Vezi, de asemenea, N. Constantinescu, *Fișe pentru un dicționar de folclor (I) / Autenticitate; Versificație populară/*, „Analele Universității București", „Limba și literatura română", an XXX (1981), p. 141—148; *Fișe pentru un dicționar de folclor (II) / Lectura textului folcloric/*, *Ibidem*, an XXXI (1982), p. 47—48; *Fișe pentru un dicționar de folclor (III) / Caloian; Căluș; Paparudă/*, *Ibidem*, an XXXII (1983), p. 17—21.

FICHES POUR UN DICTIONNAIRE DU FOLKLORE (IV)

Résumé

„Les fiches" publiées ici continuent une série commencée en 1981 (cf. la note*). Elles suivent la structure typique d'une fiche de dictionnaire (étimologie; définition; évolution du sens; aspects contemporains etc.), différenciée selon le type de terme enregistré: termes théoriques (cf. *Fonction*) ou catégories folkloriques (cf. ci-dessus *Anecdote*). Tous les termes sont traités d'une manière monographique et ils sont accompagnés d'une Bibliographie essentielle (des livres et des articles représentatifs, roumains et étrangers).

CENTENARUL UNUI ACT FUNDAMENTAL DE CULTURĂ:

ANTOLOGIA DE FOLCLOR TRANSILVĂNEAN A LUI J.U. JARNÍK – ANDREI BÎRSEANU DIN 1885

ADRIAN FOCHI

Anul 1885 se înscrie în folcloristica românească drept un an deosebit de productiv și cu o productivitate semnificativă în evoluția ascendentă a disciplinei. În acest an au apărut două din cele mai importante culegeri de folclor realizate în țara noastră, marea culegere de folclor din Țara Românească a lui G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, București, Tipografia modernă, Gregorie Luis, 1885, 719 p., și culegerea de lirică din Transilvania a lui J. U. Jarník — A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, Ediținea Academiei Române, 1885, 528 p. Despre aceasta din urmă ne-am propus să discutăm în nota de față, acum cînd se împlinesc o sută de ani de la ediția princeps și după ce am avut norocul să descoperim manuscrisul original al culegerii și am putut da, în 1968, o ediție critică și definitivă a lucrării. Dispunînd deci de tot ce este necesar pentru a iniția o discuție adecvată asupra cărții, putem pune în evidență trăsăturile specifice ale actului de cultură săvîrșit atunci, înscriindu-l printre momentele semnificative, nu numai ale folcloristicii românești, ci și ale culturii noastre în general. Și acesta este un lucru esențial, deoarece afectează nu numai domeniul unei înguste discipline științifice, ci se răsfrînge decisiv în toată cultura noastră, ca un element întregitor al conștiinței noastre naționale.

Că toți românii dintr-o „fîntînă cură" și că pentru toți „soarele răsare la București", erau lucruri știute de multă vreme, probabil de totdeauna, cu mult înainte de Unirea lui Mihai Viteazul, dar rămînea să se facă dovada. Desigur că limba vorbită pe tot teritoriul locuit de români a furnizat dovada cea mai eclatantă a unității noastre de neam și de naționalitate, peste vremelnicile despărțiri de ordin politic datorate unor împrejurări istorice nefavorabile. Dar o dovadă concludentă în această direcție avea să aducă folcloristica, de îndată ce această disciplină științifică se va fi dezvoltat progresiv, pînă la a pune în fața ochilor tuturor întreaga creație artistică a poporului însuși.

Astfel, în anul 1866, Vasile Alecsandri, publicînd culegerea sa epocală de *Poesii populare ale românilor*, București, Tip. Lucrătorilor asociați, XII +416 p., făcea să se știe că poporul român din Moldova și din Țara Românească a creat o singură cultură românească pe ambele maluri ale Milcovului. Deci Unirea din 1859 apărea ca un act legitim și necesar, iar fapta unioniștilor devenea restituirea pe plan politic a unității funciare a poporului nostru, nu un act de oportunitate accidentală.

În anul 1880, Teodor T. Burada, efectuînd o călătorie în Dobrogea de curînd eliberată de sub stăpînirea Imperiului Otoman și reîncorporată statului român, a oferit dovada că o jumătate de mileniu de despărțire politică a românilor dobrogeni de restul țării nu a fost suficient pentru a-i înstrăina sub raport cultural. Culegerea sa, intitulată *O călătorie în*

Dobrogia, Iași, Tip. Națională, 1880, 280 p., a arătat că zestrea folclorică era identică în fundamentul ei cu ceea ce se afla la toți ceilalți români. Iată cum conștiința națională dobîndea noi dimensiuni și noi temeiuri, pe măsura procesului de întregire politică, iar procesul însuși intra normal în însăși firea lucrurilor, nefiind un act arbitrar și nejustificabil.

Rămînea să se aducă o ultimă dovadă privitoare la unitatea culturii populare române, prin culegerea folclorului din Transilvania, pentru ca să ne întregim imaginea de ansamblu a creației artistice a românilor. Această dovadă ne-a fost adusă de marea culegere publicată de J. U. Jarník și Andrei Bîrseanu în 1885. Pînă la această dată, transilvănenii publicaseră destul de mult folclor, mai ales în presa locală, ca o marcă a naționalității, dar nu realizaseră ceva similar culegerilor semnificative ale lui Vasile Alecsandri și T. T. Burada. Sarcina aceasta le-a revenit lui Jarník și Bîrseanu. De aceea, la centenarul operei lor se cuvine să ne rememorăm condițiile în care a fost efectuată, precum și consecințele sale asupra conștiinței noastre naționale. Să ne reamintim de asemenea că dovada aceasta se aducea înainte de unirea politică ce avea să aibă loc abia peste 33 de ani, în mărețul act de la 1 decembrie 1918 la Alba Iulia. În cazul lui Alecsandri și Burada, dovada unității culturale venea după unirile parțiale, în timp ce în cazul lui Jarník — Bîrseanu, ea anticipa unirea politică, jucînd deci vreme de 33 de ani rolul unui ferment spiritual, rolul unei piese justificative din dosarul revendicărilor noastre legitime. Acesta este aspectul principal ce trebuie relevat atunci cînd vorbim de culegerea Jarník — Bîrseanu. Cartea depășește astfel cu mult importanța culegerii contemporane a lui G. Dem. Teodorescu; ea a devenit un manifest al unității noastre naționale, un înalt simbol al ei, drapelul luptei și activității unei generații întregi de patrioți.

Și că aceasta nu este o interpretare *a posteriori*, ținînd de interpretarea noastră actuală a evenimentelor, ne arată dezbaterile ce au avut loc la Academia Română în legătură cu publicarea colecției. Vasile Alecsandri — omul de la 1859 și 1866 — a rostit cuvîntul decisiv în favoarea publicării. El a profitat de ocazia oferită de aceste dezbateri și și-a exprimat punctul de vedere referitor la necesitatea culegerii și publicării creației populare, iar în ceea ce privește culegerile regionale în genere, el a afirmat că „din compararea acestora apare neîndoioasă unitatea de simțire și de direcțiune a poporului", iar cît privește culegerea însăși, a susținut că aceasta dovedește că „geniul românesc este același peste Carpați ca și peste Dunăre, cum este dincoace și dincolo de Milcov" (Vezi J. U. Jarník — Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*. Ediția noastră din 1968, p. 47). Și nu numai atît: Vasile Alecsandri a făcut demonstrația celor afirmate, nu s-a mulțumit cu simplul enunț. El a citit trei piese din culegere și le-a comparat cu variantele lor din culegerea sa din 1866. Desigur, el ar fi putut oferi cu mult mai multe exemple paralele, dar poetului i s-a părut atunci suficient și, cu toată obstrucția lui G. Sion și a lui Quintescu, a obținut aprobarea publicării. Aceasta arată că oamenii de la 1885 știau precis ceea ce fac și care sînt consecințele pe plan național ale faptei lor. Și acesta este lucrul esențial: ei au înțeles că rostul acestei publicații este de a dovedi unitatea culturii poporului român și de a justifica revendicările unanime și ale unității politice a tuturor românilor. În felul acesta folclorul contribuia și el, în măsura puterilor sale, pe lîngă celelalte argumente de ordin geografic, economic, social-politic, demografic și lingvistic care s-au cristalizat în epoca feudală în conștiința

de neam și mai apoi în conștiința națională. Subliniem acest aspect al lucrurilor, deoarece se pare că n-a fost înțeles întocmai în anul 1968 cînd, publicînd ediția definitivă a cărții, am făcut trimiterea aluzivă necesară la el. Toate cele opt recenzii de care s-a bucurat cartea s-au oprit la strictul aspect de specialitate și atunci chiar la amănuntul nesemnificativ. Nimeni nu a observat că această operă încheie procesul de cunoaștere a creației populare românești în ceea ce are aceasta unitar și indivizibil.

După ce am definit astfel ambianța culturală în care s-a pus la cale culegerea de care ne ocupăm, putem trece la discutarea cîtorva trăsături specifice de natură strict folclorică, interesînd deci numai pe specialist. Astfel, am putut arăta, cu ajutorul documentelor aflate la Arhivele Statului din Blaj, ca și a manuscrisului original aflat la Biblioteca Astra din Sibiu, că această culegere a fost realizată de-a lungul unui deceniu (1863 — 1872) de 168 de elevi, la îndemnul și din inițiativa lui Ioan Micu-Moldovan, canonic și profesor la școlile din Blaj. Atîta cît s-a păstrat în cele 190 de caiete improvizate la Biblioteca Astrei (sigla ms. nr. 2197. II. 1—190) are următoarea compoziție de gen : 3670 doine, cîntece și strigături, 115 balade, 44 basme, povești, legende și snoave, 14 colăcării, 24 descîntece, 55 ghicitori, 13 colinde, 1 bocet și 5 descrieri de obiceiuri, deci un total de 3941 de piese folclorice. Conținutul tematic al manuscrisului e deci mult mai larg decît ne-au dat editorii și pare să indice că Ioan Micu-Moldovan intenționase să alcătuiască o culegere exhaustivă a creației folclorice din Transilvania. Cîteva caiete răzlețe se află și la Cluj-Napoca, în urma transferării unor fonduri de carte de la Blaj, după cel de al doilea război mondial, dar aceasta nu ne împiedică să ne facem o imagine justă despre valoarea și importanța culegerii. În felul acesta se poate afirma cu deplin temei că ne aflăm în prezența uneia din cele mai mari și mai cuprinzătoare colecții de folclor din arhivele și bibliotecile noastre.

Pentru valorificarea acestui uriaș fond științific și artistic era necesară experiența și priceperea unui filolog cu înaltă pregătire și acesta a fost găsit în persoana învățatului ceh Jan Urban Jarník care, în vederea completării studiilor sale de romanistică, a ajuns și la Blaj, unde i-a fost încredințat manuscrisul de către Micu-Moldovan. Acesta și-a dat seama că este depășit de sarcina de a valorifica adecvat acest depozit și l-a oferit altora spre publicare. Într-o primă etapă, manuscrisul a fost trimis Academiei Române spre editare, dar aceasta i l-a restituit, respingînd publicarea lui. În cea de a doua etapă, manuscrisul a ajuns la Jarník și acesta, deși cunoștea destul de bine limba română, nu s-a încumetat nici el să-l publice pe cont propriu, ci și-a căutat un ajutor printre studenții lui români de la Viena, nimerind bine, peste Andrei Bîrseanu. În felul acesta s-a ajuns la formula pe care o cunoaștem, din 1885. Cei doi editori au transcris întregul material pe fișe individuale (ni s-au păstrat cîteva mostre de fișe copiate de mîna lui Jarník în pachetul cu manuscrisul), ceea ce a permis gruparea materialului pe variante, compararea lui și selecționarea pieselor reprezentative tematic. Astfel, editorii s-au fixat asupra părții de manuscris ce avea să fie încredințată tiparului. În procesul de selecție a materialelor ei s-au lăsat conduși de criteriul valorii estetice, de aceea cartea lor cuprinde numai texte cu adevărat antologice. În afară de aceasta, ei au crezut de bine, în conformitate cu practicile obișnuite ale epocii, că pot interveni în diferitele texte, suprapunînd variantele, adică eliminînd anumite părți din ele, înlocuindu-le

cu fragmente dintr-alte texte, operînd aşadar unele contaminări ale diverselor materiale, fără a atinge însă autenticitatea intrinsecă a materialelor. Cercetarea a condus la localizarea colecţiei şi ştim acum că textele provin din 124 de localităţi transilvănene, cea mai mare parte din zona Alba Iulia (53 de localităţi şi 77 de culegători). Tot aşa s-a putut face datarea culegerii şi determina persoana culegătorilor. Numai un mic procent de texte nu au putut fi datate sau localizate, aşa că dispunem de suficiente detalii de culegere pentru eventualele studii şi cercetări. În fine, ceea ce era mai important, s-a putut determina raportul dintre manuscris şi versiunea publicată în 1885; se ştie acum că editorii au folosit pentru antologia lor numai 58,42% din fondul manuscris. În ceea ce priveşte fidelitatea faţă de manuscris, s-a constatat că cei doi editori au utilizat patru procedee de transcriere: reduceri 7,05%, amplificări 24,35%, prelucrări 11,17%, contaminări 10,68%. Aceasta ne-a determinat să dăm în anexa ediţiei şi materialul inedit (varianta-tip s-a dat la texte, iar corespondentele lor mai puţin realizate s-au dat în note), spre a face parte dreaptă şi culegerii, nu numai antologiei. Cum însă antologia reprezintă monumentul cultural principal şi a intrat în conştiinţa publicului, ei i-am acordat prioritatea. Tot aşa, oricîte merite ar putea avea Ioan Micu-Moldovan în alcătuirea culegerii, responsabilitatea ei revine numai lui J. U. Jarník şi A. Bîrseanu. Pornind de la concepţia că faţă de clasici trebuie să adoptăm o atitudine de profund respect şi sinceră preţuire, s-a ajuns ca ediţia din 1968 să aibă aspectul pe care îl are. Acum, cînd se împlinesc o sută de ani de la apariţia ediţiei princeps, tot din respect pentru un act de mare vrednicie a înaintaşilor noştri am crezut că e necesar să rememorăm toate acestea, stăruind asupra dimensiunilor reale ale actului cultural săvîrşit la 1885 şi asupra consecinţelor sale, pe de o parte, în cuprinsul folcloristicii româneşti, şi în cuprinsul culturii noastre în ansamblul ei, pe de alta. Sîntem convinşi că antologia despre care am discutat este una din marile cărţi ale secolului al XIX-lea.

ALEXANDRU ODOBESCU FOLCLORIST. ASPECTE INEDITE

ALEXANDRU DOBRE

„Arheologia, domnilor, este știința care cercetează datinile și monumentele ce au rămas de la oamenii din secolii trecuți și s-au păstrat pînă la noi sau în relațiuni scrise, sau în tradițiuni orale sau, mai ales, în obiecte reale, plastice și grafice; ea are sarcina de a aduna și controla aceste rămășițe, pentru a extrage din studiul lor, special sau comparativ, o cunoștință cît se poate mai deplină despre credințele, instituțiunile, practicile, uzurile, industriile și artele societăților vechi, adică despre starea morală și intelectuală a omenirii, în diferitele epoci ale dezvoltării sale".

Alexandru Odobescu:
Istoria arheologiei

S-ar putea crede că întreaga contribuție a lui Alexandru Odobescu la studiul și progresul cercetărilor asupra culturii populare românești a fost integral pusă în valoare, subliniindu-se principalele sale merite în acest domeniu, fixîndu-i-se definitiv locul ce i se cuvine în istoria folcloristicii și etnografiei românești.

Din păcate, lucrurile nu stau tocmai așa. Trecînd în revistă principalele mențiuni și aprecieri, din lucrări speciale sau de sinteză, asupra activității de folclorist și etnograf a lui Al. Odobescu [1], constatăm că investigațiile specialiștilor s-au limitat la cele cîteva studii publicate în fiecare ediție de „opere" a scriitorului, și anume: *Cîntece poporane ale Europei răsăritene mai cu seamă în raport cu țara, istoria și datinile românești*; *Răsunete ale Pindului în Carpați*; *Casa, veșmintele și petrecerile țăranului român*; *Biserica episcopală de la Curtea de Argeș și legenda Meșterului Manole*. Aceste studii sînt, fără îndoială, importante și de natură să ofere, pînă la un punct, elementele necesare conturării personalității lui Odobescu în peisajul disciplinelor ce au ca obiect cercetarea culturii noastre populare. Sînt, însă, cu totul insuficiente pentru a creiona imaginea deplină a acestei personalități de excepție, de rară erudiție, cu o contribuție semnificativă, mult mai însemnată în istoria folcloristicii decît s-a crezut pînă acum. Pe lîngă studiile la care ne-am referit, Alexandru Odobescu și-a expus ideile sale despre folclor și etnografie într-o serie de lucrări care, pînă acum, au fost prea puțin puse în valoare sau, pur și simplu, au fost trecute cu vederea pînă și de cei mai exigenți cercetători ai operei odobesciene și ai istoriei folcloristicii și etnografiei românești. Facem această afirmație gîndindu-ne la opera sa istorică și, mai ales, la cea din domeniul arheologiei, disciplină în sfera căreia, așa cum am văzut, includea și vechea cultură materială și spirituală de factură populară.

În cercetarea de față ne-am propus să extindem aria investigației și să relevăm importanța etnografică și folcloristică a uneia din acțiunile

lui Alexandru Odobescu, pe nedrept trecută cu vederea, deşi de un interes ştiinţific deosebit pentru mai buna cunoaştere a concepţiei sale asupra culturii populare româneşti, a direcţiilor noi pe care le-a deschis, a ecoului de care aceste noi direcţii s-au bucurat în a doua jumătate a veacului trecut, fapt ce ne îndreptăţeşte să-l considerăm pe Alexandru Odobescu creator de şcoală, îndrumător al unei orientări pe care a iniţiat-o şi impus-o în cercetările etnografice şi folcloristice din ţara noastră.

Iarna anului 1870/1871 se înscrie ca o dată de referinţă în activitatea lui Alexandru Odobescu, marcînd o nouă etapă în evoluţia cercetărilor, în dezvoltarea folcloristicii şi a etnografiei româneşti. Atunci, prin Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, Alexandru Odobescu lansează ceea ce el însuşi denumea „Cestionarul popular de arheologie", lucrare al cărei titlu complet este, de fapt, următorul : *CESTIONARIU sau Izvod de întrebările la cari se cere a se da răspunsuri în privinţa vechilor aşezăminte ce se află în deosebitele comune ale României.*

Alături de valoarea propriu-zisă a răspunsurilor primite la chestionarul arheologic popular, iniţiativa lui Odobescu are meritul de a fi arătat şi deschis cercetătorilor o cale fertilă pentru mai buna cunoaştere a culturii noastre populare, pentru înmagazinarea şi conservarea unor informaţii şi date, a unui material a cărui valoare ştiinţifică nu o putem preţui îndeajuns. Aşa se explică de ce, în foarte scurt timp, exemplul lui Odobescu a fost urmat îndeaproape şi cu rezultate răsunătoare de Bogdan Petriceicu Hasdeu, Nicolae Densuşianu şi Grigore G. Tocilescu, într-o acţiune conjugată, desfăşurată sub una şi aceeaşi egidă — Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice şi Academia Română — şi subordonate aceluiaşi scop. Că o recunosc deschis sau nu faptul are mai puţină importanţă, dar sigur este că cei trei savanţi pornesc de la Odobescu, de la iniţiativa lui pe care o preiau şi o dezvoltă, urmînd aceeaşi cale şi principii metodologice, într-un efort extraordinar de a cunoaşte şi culege întregul fruct al spiritualităţii româneşti tradiţionale.

Aprecierea noastră, atît de directă şi cu implicaţii atît de însemnate, se cere susţinută de fapte, însoţită de argumente convingătoare.

După cum este cunoscut, în a doua jumătate a veacului trecut, a fost folosită intens şi cu rezultate meritorii metoda utilizării chestionarelor pentru strîngerea unor materiale, date şi informaţii privind istoria, limba, obiceiurile şi credinţele poporului român.

La 20 septembrie 1877, la interval de numai o săptămînă după ce fusese ales membru titular al Societăţii Academice Române [2], Bogdan Petriceicu Hasdeu prezintă, în şedinţa publică a înaltului for academic, „o instructivă lucrare intitulată : *Cestionariu asupra tradiţiunilor juridice ale poporului român*" [3]. Sub titlul *Dare de seamă despre cestionariul redactat pentru adunarea de obiceile juridice ale poporului român*, chestionarul lui Hasdeu va fi publicat în primul volum de *Memorii şi notiţe* tipărit de Societatea Academică Română în 1878 [4]. Hasdeu îşi începe darea de seamă reproducînd fragmente din scrisoarea pe care ministrul Instrucţiunii Publice, Gheorghe Chiţu, i-a adresat-o la 11 august 1877, scrisoare în care, printre altele, se specifica : „Spre a da o mai mare dezvoltare posibilă studiului originilor şi instituţiunilor noastre naţionale antice, cu care se ocupă astăzi mai mulţi bărbaţi eruditi ai ţării, am crezut că ar fi de cel mai bun folos dacă am avea un Cestionariu juridic şi unul limbistic-mitologic pentru culegerea şi descrierea moravurilor, instituţiunilor şi datinelor

noastre, care cestionare, unite cu cel archeologic elaborat de eminentul nostru profesor de archeologie d. A. Odobescu, să facă, ca să zic așa, un bogat *vade mecum* al învățătorului, preutului, revisorului etc. ca să poată, mai cu înlesnire și mai sistematic, a spicui pe acest vast teren prin toate țările locuite de români".

Înainte de a continua reproducerea scrisorii ministrului să reținem, în spiritul aprecierilor noastre de mai sus, că însuși Gh. Chițu menționează inițiativa lui Odobescu, făcînd trimitere la chestionarul arheologic, integrîndu-l în planul vast conceput de Odobescu, însușit și sprijinit de minister. „Cu modul acesta, sînt sigur, domnule profesor, continuă Gh. Chițu, vom avea în curînd un imens și neprețuit tezaur de cunoștințe și date archeologice, juridice, limbistice și mitologice, care trecute apoi de d-voastră și de confrații d-voastre în studiu și știință prin laboratorul analizei critice, veți ajunge neapărat a reconstitui, pe calea sintetică, România una în viața ei națională, în conștiința ei morală și istorică ..." [5]. Filiația chestionarelor Odobescu — Hasdeu ni se pare suficient argumentată. Încă două fapte confirmă că Hasdeu a cunoscut nemijlocit și a folosit răspunsurile la chestionarul Odobescu, fără însă să-l citeze. După cum atestă statele de prezență la ședințele Academiei, B. P. Hasdeu a fost de față atunci cînd Odobescu a citit comunicarea „asupra unor antichități din districtul Romanați", comunicare ce sintetiza răspunsurile la chestionarul arheologic popular din zona respectivă. Presupunînd că exactitatea acestor state ar putea fi pusă la îndoială, să notăm că, în aceeași ședință, imediat după comunicarea lui Odobescu, a urmat expunerea lui ... Hasdeu asupra Chestionarului juridic. Ambele comunicări — a lui Odobescu : *Relațiune despre localitățile semnalate prin antichități în județul Romanați* și a lui Hasdeu : *Dare de seamă despre cestionariul redactat pentru adunarea de obiceile juridice ale poporului român* — sînt publicate în același volum al *Memoriilor și notițelor*, unul în continuarea celuilalt. Adăugăm, în sfîrșit, că Hasdeu reproduce unele concluzii din comunicarea lui Odobescu, fără însă a face trimiterea respectivă : „Peste Olt, în districtul Romanați — notează Hasdeu — , există la noi pînă astăzi aceeași tradițiune. Împăratul cel topit de razele soarelui se numește aici „Domnul-de-rouă", și poporul asigură că drumul cel roman de peatră, care duce de la Dunăre la Olt prin Caracal, fusese făcut anume de către dînsul ca să poată merge mai iute la amanta sa" [6].

S-a acreditat în folcloristica noastră ideea potrivit căreia, „În elaborarea chestionarului, Hasdeu folosește clasica operă a lui Grimm, *Deutsche Rechtsalterthümer*, din 1845, apoi chestionarele lui V. Bogisich de la Ragusa și ale lui Efimenko și Matviev din Rusia" [7]. Cum stau într-adevăr lucrurile ne-o spune Hasdeu însuși. După ce citează „clasica operă a lui Grimm" — pe care o datează Göttingen, 1854 — , pe cea a lui V. Bogisich, pe Efimenko și Matviev, arătînd importanța chestionarelor lor, Hasdeu face următoarea precizare : „O însemnătate și mai mare existînd, negreșit, între români și celelalte popoare din jurul nostru, lucrările de mai sus, pe care le-am consultat cu stăruință, mi-au servit la facerea Cestionarului de față mai puțin de cum mă puteam aștepta ; și aceasta nu numai în fond, adică în privința întrebărilor de făcut, dară pînă și sub raportul formei" [8]. Precizare pe care, o pagină mai departe, Hasdeu o nuanțează : „Ca fond, afară de cele două cestionare *Bogisich* și *Efimenko — Matviev*, fără a mai menționa lucrările mai mărunte, ne-am ajutat mai cu deosebire de cele trei interesante monografii ale d-lui *Ion Ionescu* [9], de *Pravila lui*

Vasile Lupu, de *Legiuirea lui Caragia* și mai presus de toate de mulțimea hrisoavelor și zapiselor de natură juridică, conservate în Arhivele Statului din București [10] și prin care se restaurează în parte vechiul nostru *Obicei al pământului*" [11].

Mărturia lui Hasdeu este mult mai întinsă, mai la obiect, mai clară în ceea ce privește așa-zisa utilizare exclusivă a „modelului" venit din exterior. De aceea, afirmația lui Ovidiu Bîrlea trebuie luată cu toată rezerva necesară. După cum, cu aceeași reținere, trebuie luată în considerație și următoarea apreciere : „Activitatea lui (B. P. Hasdeu) de îndrumător se va desfășura cu mai multă eficiență în cadrul Academiei Române după alegerea lui ca membru activ în 1877", unde „ ... se va îngriji ca cercetările spre sectoarele mai importante ale culturii populare, concepînd un plan de largă cuprindere a problemelor etnografice și folclorice pentru a se putea obține o primă viziune de ansamblu asupra acestui domeniu atît de vast și complicat ... Exemplul îl dă el însuși prin lansarea celor două chestionare ..." [12].

Care sînt datele problemei și cum au stat în realitate lucrurile rezultă din scrisoarea lui Gh. Chițu. Personalitatea de excepție a lui Hasdeu nu are nevoie de asemenea exagerări, de prezentări unilaterale. La curent cu tot ceea ce era important pe plan european în literatura de specialitate, Hasdeu va trece prin filtrul propriu aceste lucrări, acordînd atenția cuvenită scrierilor, documentelor și experiențelor din țară. Alături de numele și lucrările românești enumerate de Hasdeu însuși, trebuie luat în considerație și chestionarul arheologic al lui Odobescu.

Încurajat de rezultatele acestei prime tentative din 1877, B. P. Hasdeu va lansa, în 1884, un al doilea chestionar, la care, de asemenea, făcuse referire Gheorghe Chițu, intitulat *Programa pentru adunarea datelor privitoare la limba română*. Așa cum se comunică în ședința din 25 mai 1884 a Academiei Române, „vinerea viitoare, fiind zi de ședință publică, se decide că dl. B. P. Hasdeu va ceti cestionarul filologic elaborat de domnia sa pentru adunarea de material trebuincios la lucrarea *Etymologicum Magnum Romaniae*" [13]. Și într-adevăr, în ședința din 1 iunie 1884, B. P. Hasdeu face o dare de seamă despre chestionarul lingvistic, cu care prilej „rezumă și citește unele cestiuni. Cere apoi ca Academia să dispună de urgență tipărirea cestionarului spre a se împărți în deosebite părți locuite de români" [14]. Pentru prima dată chestionarul se publică tot în Analele Academiei [15], fiind apoi reluat și de alte publicații [16].

Răspunsurile primite au fost valorificate, în bună parte, de Hasdeu însuși, care publică, prin revistele pe care le-a condus sau la care a colaborat, numeroase articole. O parte din răspunsurile primite au fost utilizate în lucrarea sa fundamentală *Etymologicum Magnum Romaniae*.

Acum aproape 15 ani, Ion Mușlea și Ovidiu Bîrlea au sistematizat răspunsurile primite de Hasdeu la chestionarele sale și le-au tipărit sub forma unei tipologii a folclorului românesc, lucrare de un real interes documentar, științific și literar-artistic [17].

După Hasdeu, la un interval ce abia depășește deceniul, în 1893 și 1895, un alt învățat patriot al neamului nostru, Nicolae Densușianu, redactează și difuzează și el două chestionare istorice avînd același titlu [18]. Legătura cu Odobescu a chestionarelor lui Nicolae Densușianu este evidentă. Densușianu s-a bucurat de prietenia și îndrumarea atentă a lui Odobescu, mai ales în perioada cînd acesta din urmă îndeplinea funcția

de secretar general al Academiei. De asemenea, trebuie reamintit că Odobescu instituise un premiu pentru o lucrare ce avea să trateze despre istoria Daciei înainte de cucerirea romană, întocmind și o listă bibliografică. În sfîrșit, nu ni se pare întîmplător faptul că cele două chestionare se referă, prin răspunsurile solicitate, la perioada veche din istoria României.

Răspunsurile primite au fost valorificate de Nicolae Densușianu în cunoscuta și atît de discutata sa monografie despre *Dacia preistorică* [19]. O lectură paralelă a *Daciei preistorice* cu *Dacia înainte de romani* a lui Grigore Tocilescu și *Cultul cabirilor în Dacia* a lui Theohari Antonescu, acestea două din urmă, în mod cert, elaborate sub directa supraveghere a lui Alexandru Odobescu, ar aduce, credem, argumente convingătoare pentru influența determinantă a lui Odobescu în promovarea cercetărilor de istorie a Daciei potrivit cerințelor formulate în chestionarul arheologic și în programa premiului „Odobescu".

Revenind la chestionarele lui Densușianu să amintim că acestea au fost puse în valoare de Adrian Fochi în 1976 [20] după ce, cu numai un an înainte, I. Oprișan publicase un volum de texte poetice selectate din răspunsurile la același chestionar [21].

În 1898, reluînd proiecte mai vechi, Grigore Tocilescu a întocmit un *Chestionar folcloristic* pe care l-a trimis învățătorilor [22]. Răspunsurile sînt utilizate, în parte, în cunoscuta și controversata colecție de „Materialuri folcloristice", recent reeditată [23]. Asupra influenței indiscutabile pe care Odobescu a exercitat-o asupra lui Tocilescu nu există nici un dubiu. Tocilescu a cunoscut chestionarul lui Odobescu și l-a folosit în lucrările sale, citîndu-l copios.

Am făcut această trecere în revistă a principalelor chestionare lansate după cel al lui Odobescu pentru a releva unul dintre meritele chestionarului arheologic popular, acela de a deschide o nouă cale cercetărilor culturii noastre populare, de a oferi o orientare care, după cum s-a văzut, corelată și cu mișcarea de idei pe plan european în aceeași direcție, s-a dovedit mai mult decît profitabilă.

Posteritatea a apreciat cum se cuvine rezultatele obținute prin investigațiile pe baza chestionarelor, remarcînd, în primul rînd, valoarea documentară a materialului dobîndit, calitatea de excepție, sub raport științific și artistic, a unor informații și texte.

În legătură cu chestionarele lui Hasdeu, Ion Mușlea este categoric în aprecierea sa. „Răspunsurile Chestionarului Hasdeu — notează Ion Mușlea — constituie cel mai important material folcloric românesc ... căci este evident că nu se mai poate concepe un studiu temeinic de folclor românesc cu pretenție de informație serioasă, dacă nu completă, fără consultarea materialului Hasdeu" [24]. Răspunsurile însumează 19 volume de format mare, în total 17 000 de pagini, cuprinzînd materiale din 773 sate ale vechiului regat și ale Transilvaniei sudice [25].

La rîndul său, I. Oprișan este de părere că „ ... răspunsurile la *Chestionarul istoric* al lui Nic. Densușianu reprezintă un florilegiu cu valoare de document național (ce nu poate fi asemănat decît cu răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu), iar prin bogăția și interesul materialului, prin sfera largă de probleme abordate (afectînd multe discipline), prin numărul considerabil de localități din care s-au primit memorii și, mai ales, prin cifrele impresionante de referenți și informatori antrenați în acțiunea respectivă, răspunsurile la *Chestionarul istoric* trec în fruntea multor documente similare realizate pe plan mondial" [26].

Menționînd că răspunsurile la cele două chestionare ale lui Densușianu conțin un număr de 17 volume, format mare, cuprinzînd 15 000 de pagini [27], Adrian Fochi alătură chestionarele lui Hasdeu și Nicolae Densușianu pentru a reconstitui o imagine globală, căci, subliniază folcloristul, „numai asocierea ambelor manuscrise ne poate oferi o imagine destul de realistă despre ceea ce trebuie să fi fost cultura populară românească la sfîrșitul secolului trecut" [28].

Și iată, în formularea aceluiași cercetător, importanța chestionarelor Hasdeu și Densușianu, luate ca un tot organic : „Cum era și normal și cum e lesne de înțeles, unele din localitățile atestate în Densușianu sînt atestate și anterior în Hasdeu. În această situație sînt, de pildă, nu mai puțin de 321 de localități. Aceasta face ca rețeaua de localități atestate în ambele manuscrise să scadă cu această cifră, dar să se ridice, cu toate acestea, la o cifră record, de 1 342 de localități anchetate concomitent. Credem că nici o folcloristică din lume nu beneficiază de o astfel de bază documentară" [29].

Referindu-se la Grigore Tocilescu, pe care-l consideră fără nici o rezervă „discipol fervent al lui Hasdeu" și unul dintre „elevii cei mai distinși ai lui Hasdeu", I. C. Chițimia consideră că „important pentru noi este faptul că în *Chestionarul folcloric*, întocmit în 1898, Tocilescu introduce chestiuni de arheologie, cerînd relatări în legătură cu obiectele și lucrările preistorice, cum și înregistrarea tradiției populare referitoare la ele. Astfel, cîmpul de cercetare folclorică este lărgit pînă la a închide în el obiecte de istorie antică și de preistorie" [30].

Ne oprim aci cu evocarea principalelor chestionare lansate în ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea și evaluarea răspunsurilor primite, atrăgînd atenția asupra faptului că toate chestionarele pe care le-am prezentat încearcă să iscodească, dacă ne este permisă această formulare, ceea ce s-a păstrat în memoria poporului în legătură cu locurile, obiceiurile, credințele și tradițiile vechi, din timpuri demult apuse.

Iată-ne deci în fața unui act științific și de cultură de o însemnătate de excepție, pe care am încercat să-l evidențiem apelînd la opiniile cele mai autorizate și subliniind, de fiecare dată, rolul inițiativei lui Odobescu și contribuția lui, în primul rînd teoretică, dar și practică, la elaborarea și înfăptuirea acestui vast program de cercetare. În acest context ne îngăduim să facem aprecierea că Alexandru Odobescu deține o prioritate ce-i trebuie cu prisosință recunoscută.

După aceste precizări necesare pentru a încadra chestionarul Odobescu în mișcarea de idei a epocii și, mai ales, pentru a-i stabili mai cu exactitate locul de pionierat în această mișcare, să trecem la prezentarea cîtorva date asupra chestionarului propriu-zis.

În scrisoarea adresată, în iarna anului 1870/1871, ministrului Cultelor și Instrucțiunii Publice, pe care o reproducem după ciorna existentă la Biblioteca Academiei [31], Alexandru Odobescu își motivează obiectivul urmărit arătînd că „Sînt mai mulți ani de cînd mă ocup a aduna științe despre toate localitățile din țară care, prin clădiri existente sau prin ruine sau chiar numai prin tradițiuni, pot avea un interes archeologic sau historic. Numărul unor asemenea localități notate de mine spre a întocmi mai tîrziu o chartă archeologică a României este deja destul de însemnat ; însă spre a ajunge la realizarea scopului ce mi-am propus, încă și mai mult rămîne de făcut. Experiența chiar mi-a dovedit că o asemenea lucrare este nerealizabilă cu mijloacele restrînse de care dispune un particu-

lar și din contră cred că ea se poate face cu mare înlesnire din inițiativa unei autorități publice. Pe acest temei și sperînd că și domnia voastră, domnule ministru, veți recunoaște foloasele ce ar rezulta din adunarea în dosarele ministerului a unor asemenea științe care ar forma ca o Arhivă monumentală a antichităților României, pe aceste temeiuri zic, cu onoare vin a vă propune ca să binevoiți a lua inițiativa unei asemenea lucrări care, executate în modul ce propun, se va face, cred, cu înlesnire și fără de cea mai mică cheltuială".

Așadar, Al. Odobescu face cîteva precizări ce se impun a fi subliniate. Prima este aceea cu privire la intenția de a întocmi o hartă a antichităților existente pe teritoriul României. Acest plan, mărturisit și în alte împrejurări, este mai vechi și se înscrie ca o contribuție a lui Odobescu și, implicit, a științei românești la programul reuniunilor internaționale ale arheologilor. Experiența de pînă atunci îi dovedise lui Odobescu că realizarea unei lucrări de asemenea importanță și proporții depășește posibilitățile unei singure persoane. De aceea, consideră că, în realizarea ei, trebuie antrenate oficialitățile cu autoritatea pe care o au. A doua idee, poate cea mai importantă, este aceea cu privire la înființarea unei *Arhive monumentale* — noțiunea se cere subliniată —, a tuturor antichităților din România, între antichități incluzînd atît „clădiri existente sau ruine", cît și, fapt deosebit de important pentru discuția noastră, „tradițiunile" care, alături de urmele materiale ale vechilor locuri, „pot avea un interes archeologic sau historic". Modul în care, cîțiva ani mai tîrziu, Odobescu va defini obiectul arheologiei și sfera de cuprindere a acesteia își găsește astfel expresia încă de atunci.

În sfîrșit, precizările cu privire la mijloacele financiare trebuie și ele luate în considerație.

În continuarea scrisorii sale Odobescu dă unele explicații de ordin practic : „Alăturez aci un proiect de *Cestionariu* sau *Izvod* scris într-o limbă pe cît s-a putut mai populară, care tipărindu-se la typografia statului în număr de mai multe mii de exemplare s-ar putea împărți la tot personalul didactic ce este pus sub direcțiunea D-voastră, recomandîndu-se mai cu deosebire inspectorilor și revizorilor școlari de a aduna științele cerute prin Cestionariu de prin comunele rurale".

Observația cu privire la limba în care a fost redactat chestionarul trebuie reținută atît pentru valoarea ei teoretică, cît și pentru eficiența practică în obținerea rezultatelor dorite. Aceeași precizare o făcea, la rîndul său, și B. P. Hasdeu cînd amintea că „ ... limba Cestionarului e un fel de *linqua rustica*, dacă nu tocmai cum vorbesc sătenii, cel puțin fără un singur neologism, căci țineam mult de a fi bine înțeles de către popor" [32].

În ceea ce privește modul de valorificare a răspunsurilor primite, Odobescu sublinia : „Răspunsurile care vor veni din toate părțile la ministeri, întrunindu-se la un loc, vor constitui ca un cadastru archeologic al patriei noastre și vor servi atît ca indicațiuni pentru explorațiunile ce sînt de făcut, cît și ca baze primare la o clasificațiune științifică a monumentelor antice ce stau răspîndite pe teritoriul României".

Om de acțiune, conștient de însemnătatea științifică și patriotică a activității pe care o propunea, Odobescu își asumă sarcina dificilă a prelucrării întregului material pentru „a pregăti acea chartă care, o dată terminată, se va putea publica întru folosul historiei naționale".

Chestionarul arheologic al lui Odobescu nu are, în alcătuirea sa, decît șase întrebări, precedate de o foarte scurtă motivație, în care se precizează : „Guvernul, cu scop de a pregăti întocmirea unei istorii lămurite a României, avînd trebuință a aduna, de prin tot cuprinsul țării, știință despre toate locurile care vor fi însemnate, încă din vechime, prin clădiri sau alte semne vechi atingătoare de faptele strămoșilor neamului românesc, dorește a avea din fiecare comună răspunsuri deslușite la întrebările următoare". Ne aflăm în anii în care pregătirile pentru cucerirea Independenței de stat cunoșteau o amplificare fără precedent ; se făceau coordonat, după un program complex, cuprinzînd domeniile militar, diplomatic, politic, științific ș.a.m.d. Într-un fel sau altul, în mod deschis sau mai puțin declarat, în febra pregătirilor era cuprinsă întreaga națiune română, inclusiv locuitorii provinciilor românești aflate sub sceptre străine [33].

Să ne reamintim că, la inaugurarea Societății Academice Române, guvernul, prin Ștefan Golescu, încredința forului academic sarcina elaborării și fixării unei ortografii unitare, a unei gramatici și a dicționarului limbii române, „căci, sublinia ministrul, nu poate fi dorință mai legitimă și mai iertată pentru membrii aceleiași națiuni, oricum Dumnezeu ar fi despărțit-o politicește, decît de a-și cultiva limba națională, tezaur pe care nu este putere omenească să-l iee de la un popor". Răspunsul lui Timotei Cipariu, la îndemnurile venite din partea guvernului, este edificator. Arătînd că sarcina edificării limbii române literare unitare revine oamenilor de știință chemați sub cupola înaltului for, Timotei Cipariu nu uită să atragă atenția, la 1 august 1867, că „Bărbații de stat ai românilor vor îngriji pentru eliberarea perfectă a patriei române. Sînt de convingere — își exprima Cipariu încrederea — că ei își vor împlini cu santitate înalta sa misiune" [34].

Iată deci că, la inițiativa lui Alexandru Odobescu, dar urmărind împlinirea unui program mai amplu, care se conturase în societatea românească a vremii, guvernul țării își asuma responsabilitatea de a coordona elaborarea istoriei patriei. În cadrul acestei acțiuni conjugate se vor dezvolta și preocupările pentru cultura populară, al căror avînt, tocmai în această perioadă, nu poate fi contestat, dar care trebuie subordonate acestui comandament istoric.

Revenind la chestionarul propriu-zis, menționăm că referire directă la cultura populară face numai întrebarea a cincea, al cărei cuprins, în formularea lui Odobescu, este următorul : „Se va arăta cu de-amănuntul orice fel de *spuse bătrînești* și *povești* care s-au păstrat din vechime despre acele locuri însemnate de orice soi vor fi, adunînd acele spuse bătrînești de pe la *bătrînii* de prin sate, de pe la *preoți*, de pe la *învățători*, de pe la *paznici de hotare*, de pe la *pădurari*, de pe la *plăieși* și de pe la oricare alți bărbați și femei care și ei le-au auzit de la părinții lor ca niște povești strămoșești, atingătoare de vechile așezăminte ce se aflu în coprinsul comunei sau în vecinătate".

Ar mai trebui adăugat, poate, unul din subpunctele primei întrebări care se referă la „ ... *ziduri surpate*, care poartă numirea că sînt de pe vremile cînd cu Uriașii, cu Jidovii, cu Tătarii sau cu alte limbi păgîne și străine din vechime". Toate celelalte întrebări se referă la urme ale culturii materiale.

Era firesc ca, dată fiind menirea principală a chestionarului, problemele privind cultura populară să ocupe un loc limitat, ceea ce se va răs-

frînge și asupra cantității și chiar a calității materialului obținut. Dar, în cazul chestionarului Odobescu, nu cantitatea materialului obținut are importanță în primul rînd, ci actul în sine, locul acestui chestionar în istoria culturii noastre naționale. Este important de reținut că Alexandru Odobescu considera „spusele bătrînești" și „poveștile" despre „locurile însemnate prin antichități" ca parte integrantă a arheologiei, ca elemente cu aceeași valoare documentar-istorică ca și urmele materiale, iar nu ca niște „plăsmuiri" sau „basne" fără nici o legătură cu obiectul disciplinei arheologice, și care, ca atare, nu trebuiesc luate în considerație. Cînd include categoria tradițiilor populare în sfera de preocupări și de studiu a arheologiei, Odobescu nu se gîndește ca, utilizîndu-le, să dateze un eveniment sau altul, o domnie sau un împărat, ci să consemneze ceea ce s-a păstrat în spiritualitatea populară în legătură cu istoria veche a românilor, să demonstreze, acolo unde este cazul, continuitatea de locuire, existența unor urme străvechi a căror amintire s-a perpetuat în conștiința populară.

Lansînd chestionarul arheologic, Alexandru Odobescu săvîrșea un act științific fundamental, unul politic și unul instructiv-educativ, de edificare a conștiinței naționale, cu adînci implicații în împrejurările date. La formularea răspunsurilor la întrebările chestionarului erau chemate categorii largi de locuitori ai satelor care, în felul acesta, descopereau și deveneau conștiente de substanța istorică a locurilor în care trăiau, de valoarea și implicațiile vestigiilor pe care, poate, pînă atunci, nu le-au privit cu atenția cuvenită și nu le-au prețuit îndeajuns. Rolul important pe care îl joacă de atunci înainte aceste categorii de locuitori ai satelor în istoria folcloristicii și etnografiei românești își are originea și în factorul stimulator pe care l-au exercitat chestionarele de diverse categorii lansate prin filieră oficială.

Răspunsurile primite de Odobescu la chestionarul arheologic sînt de natură să ofere o imagine generală asupra importanței acestui act de cultură, să adauge noi dimensiuni aspectelor și implicațiilor de natură teoretică pe care le-am expus.

Prezentarea datelor conținute în răspunsurile primite, modul în care Odobescu însuși a înțeles să le valorifice, în ce măsură știința românească a beneficiat de ele sînt obiective ce vor fi urmărite într-un alt material pentru ca moștenirea cultural-științifică a lui Alexandru Odobescu să fie cunoscută integral și apreciată în toată însemnătatea ei.

NOTE:

[1] În *Dicționarul folcloriștilor*. Folclorul literar românesc, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979, p. 315, Iordan Datcu reține doar șase asemenea studii și articole semnate de C. V. Gerota, Al. Dima, Petru Iroaie, D. Caracostea, Rodica Florea și Adrian Fochi.

[2] Bogdan Petriceicu Hasdeu a fost ales membru actual al Societății Academice Române la 13 septembrie 1877, cu 14 voturi pentru, 1 contra și o abținere. Hasdeu a optat pentru Secțiunea filologică.

[3] *Annalele Societății Academice Romane*. Sessiunea anului 1877. Tomulu X. Secțiunea I. Partea administrativă și dezbateri. Bucurescĭ, Typographia Societății Academice Romane (Laboratorii romani), 1877, p. 153 (în continuare : *Anale* ...).

[4] *Annalele Societății Academice Romane*. Sesiunea anului 1877. Tomulu X. Secțiunea II. *Memorii și notițe*. Bucurescĭ, Typographia Societății Academice Romane (Laboratorii romani), 1878, p. 340—365 (în continuare : *Memorii* ...).

[5] *Ibidem*, p. 340.

[6] B. Petriceicu-Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Grigore Brâncuș. Vol. 3, București, Ed. Minerva, 1976, p. 534.

[7] Ovidiu Bîrlea, *B. P. Hasdeu și folclorul*, în Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, București, Edit. Minerva, 1970, p. 43 (în continuare : *Tipologia ...*).

[8] B. P. Hasdeu, *Dare de seamă ...*, *loc. cit.*, p. 342.

[9] Hasdeu face trimitere la monografiile lui Ion Ionescu de la Brad privind agricultura în județele Dorohoi (1866), Mehedinți (1868) și Putna (1870).

[10] În această perioadă Hasdeu îndeplinea funcția de director general al Arhivelor Statului.

[11] B. P. Hasdeu, *Dare de seamă ...*, *loc. cit.*, p. 343—344.

[12] Ovidiu Bîrlea, *lucr. cit.*, p. 15.

[13] *Anale ...*, II, VII (1884—1885), p. 1.

[14] *Ibidem*.

[15] *Ibidem*, p. 21—34.

[16] De pildă, în „Transilvania", 1884, p. 147—153.

[17] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia ...*

[18] *Cestionariu despre tradițiunile istorice și anticitățile țerilor locuite de români. Epoca pînă la a 600 d. Christos*. Partea I. București, 1893 ; Partea II, Iași, 1895.

[19] București, 1913.

[20] Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea : Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu*, București, Editura Minerva, 1976.

[21] Nic. Densușianu, *Vechi cîntece și tradiții populare românești. Texte poetice din răspunsurile la „Chestionarul istoric" (1893—1897)*. Text ales și stabilit, studiu introductiv, note, variante, indici și glosar de I. Oprișan, București, Editura Minerva, 1975.

[22] I. C. Chițimia, *Activitatea de folclorist a lui Gr. G. Tocilescu*, în *Folcloriști și folcloristică românească*. București, Editura Academiei, 1968, p. 207.

[23] Grigore G. Tocilescu, Christea N. Țapu, *Materialuri folcloristice*. Ediție critică și studiu introductiv de Iordan Datcu. București, Editura Minerva, vol. 1—3, 1980—1981.

[24] Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia ...*, p. 72, 74.

[25] *Ibidem*, p. 72.

[26] Nic. Densușianu, *Vechi cîntece și tradiții ...*, p. XLIX.

[27] Adrian Fochi. *Datini și eresuri ...*, p. V.

[28] *Ibidem*, p. X.

[29] *Ibidem*.

[30] I. C. Chițimia, *Activitatea de folclorist ...*, în *lucr. cit.*, p. 194, 195 și 199.

[31] Biblioteca Academiei R. S. România, Fond manuscrise, *Arhiva Odobescu*, III, Acte, 12a.

[32] B. P. Hasdeu, *Dare de seamă ...*, p. 344.

[33] *Anale ...*, I (1867, 1868 și 1869), p. 12 și, respectiv, 16.

[34] Un argument în sprijinul concluziei noastre ni-l oferă Alexandru Odobescu atunci cînd, alături de chestionarul general, elaborează o variantă anume destinată localităților din Dobrogea. V. *Cestionariu archeologic sau arătare de întrebările la care se cere a se da răspunsuri în privința așezămintelor vechi grecești și romane, și altor antichități ce se află în deosebitele comune ale Dobrogei*, la Biblioteca Academiei, Fond manuscrise, *Arhiva Odobescu*, III, Acte, 12c.

DUMITRU MIHALACHE – ETNOGRAF ȘI FOLCLORIST

MIHAIL M. ROBEA

Dumitru Iancu Mihalache este unul dintre folcloriștii munteni reputați de la începutul secolului nostru. El desfășoară o rodnică activitate de etnograf și folclorist într-o perioadă istorică în care sporise considerabil interesul, accentuat de mișcarea culturală haretistă, pentru prosperitatea țărănimii și tezaurizarea creației ei spirituale. Spre deosebire de alți folcloriști, cercetarea activității etnografice și folclorice a lui Mihalache a fost omisă [1], ceea ce a dus la ignorarea lui de către studiile și dicționarele de specialitate, în caz fericit unele lucrări [2] menționîndu-i numai anumite laturi ale preocupărilor sale. Aniversarea *centenarului nașterii folcloristului* prilejuiește relevarea interesantelor lui contribuții etnografice și folclorice, pulverizate în publicațiile vremii.

Dumitru Mihalache s-a născut la 18 februarie 1885, în satul Goleștii-Badei, jud. Argeș, ca „fiu legitim al d-lui Iancu Mihalache, în etatea de ani doăzeci și opt și al Anic⟨ă⟩i în etate de ani treizeci, ambii de profesie muncitori" [3]. A urmat cu dascăli eminenți școala primară din satul natal și Școala normală din Cîmpulung (1898—1904) [4]. În continuare, își efectuează stagiul militar de un an la Regimentul 30 infanterie — Muscel și absolvă, în 1914, Școala de ofițeri de rezervă, cu gradul de sublocotenent [5]. Numit învățător în sudul Muscelului, a funcționat succesiv (1905—1916) la cîteva școli primare din Priboeni, Goleștii-Badei și Leordeni. La școala din Priboeni s-a împrietenit cu eminentul folclorist C. Rădulescu-Codin, care i-a stimulat interesul pentru valorile culturii populare. Între timp, el s-a căsătorit cu Gheorghița I. Alexiu, originară și învățătoare în Leordeni — Muscel [6].

Tînărul intelectual sătesc D. Mihalache, înțelegîndu-și lucid rostul său în contextul epocii, desfășoară, în scurta sa viață, o multiplă și intensă activitate culturală și științifică. Ca învățător devotat țărănimii, s-a preocupat de școlarizarea și instruirea copiilor [7], de apărarea intereselor sătenilor [8] și de înălțarea lor materială prin cooperație [9]. Pe tărîm profesional și civic, militînd pentru revendicările democratice ale învățătorilor, D. Mihalache, în cîteva articole, a propus constituirea unor organizații profesionale progresiste [10], sporirea numărului cadrelor didactice la sate [11], „prima de echipare și dreptul învățătorilor de a deveni ofițeri în rezervă" [12] și „eligibilitatea învățătorilor în parlament și în consiliile populare" [13].

Paralel cu preocupările pedagogice și social-culturale, D. Mihalache a desfășurat timp de un deceniu (1906—1916) și o fecundă *activitate de etnograf și folclorist*. Trăind în mijlocul țăranilor și ajutîndu-i, „culegătorul de mărgăritare" le-a cîștigat încrederea și, „după truda unei zile de muncă aprigă", se strecura în casele lor și le asculta tot felul de creații [14]. În spiritul metodologiei tradiționale, el a reținut sute de informații interesante privind cultura populară și zeci de texte folclorice valoroase din Muntenia, în special din satul său natal. Folcloristul a debutat cu basmul fantastic *Ciobanul și fata de împărat* la „Sămănătorul", în iulie 1907. Informațiile etnografice și textele folclorice le-a valorificat în reviste și

calendare. Cîteva l-au avut chiar „membru fondator" — „Ion Creangă" [15], „Vremea nouă" [16] — și „membru în comitetul de redacție" — „Prietenul nostru" [17]. În paginile lor, el a imprimat cele mai întinse contribuții — la „Ion Creangă," 63 de materiale [18].

În plus, D. Mihalache, răspunzînd apelurilor insistente ale unor etnografi și folcloriști prestigioși (G. Pascu, Tudor Pamfile), le-a trimis informații și texte, colaborînd astfel la realizarea unor lucrări de interes național.

Cu dorința de a-și publica un volum de proză populară, folcloristul alcătuiește colecția *D-ale noastre. Povești*, cu 25 de piese (basme, snoave, legende), apărute în majoritatea lor anterior, precedate de o prefață. Din cauza izbucnirii războiului, cartea — după cercetările noastre în principalele biblioteci din țară — n-a apărut decît mult mai tîrziu, în 1928, în colecția „Biblioteca pentru toți" (nr. 1162—1163), cu titlul *Basme românești. Povești* (VI + 158 p.), avînd sumarul limitat la 8 narațiuni [19].

Însă avîntul atîtor preocupări pasionante și generoase ale lui D. Mihalache a fost brusc curmat de evenimentele primului război mondial. Mobilizat în anul 1916, în Regimentul 70 infanterie, a participat la luptele din Dobrogea, la Cocargea, unde a fost rănit în abdomen [20]. Și-a refăcut sănătatea și a luat parte, cu Regimentul 61 infanterie, la „luptele din retragere" de pe rîul Argeș. Într-una din ele, rănit grav la un picior și apoi la cap, a murit la 20 noiembrie 1916, la Gorneni (Bălării), jud. Giurgiu [21]. A fost înmormîntat în cimitirul militar Belu — București și reînhumat în satul natal, la 26 octombrie 1936 [22]. Postum, după ce anterior fusese avansat ca locotenent, a fost înaintat la gradul de căpitan [23]. Personalitatea sa a fost evocată călduros, pe plan local, în perioada interbelică, de către colegi și alți intelectuali în adunările comemorative [24], la ridicarea monumentului eroilor în Leordeni [25] etc.

★

În sfera activității variate a lui D. Mihalache, predomină *preocupările lui etnografice și folclorice*. Prin excelență, el este un *etnograf și un folclorist culegător*. Concepția lui realistă despre creația populară, precum și metoda sa de culegere le putem deduce sintetic îndeosebi din atitudinile manifestate în diverse circumstanțe.

În privința metodei de culegere, D. Mihalache, care nu era străin de metodologia tradițională a vremii, a adoptat atitudini variate, potrivit structurii categoriilor folclorice. Însă la toate aceste categorii, a fost preocupat de redarea nealterată a autenticului popular. Textele poetice, care prin natura lor nu comportă dificultăți la culegere, au fost transcrise aproximativ sau chiar exact de la informatori. Obiceiurile și credințele le-a prezentat în secvențe descriptive dense, uneori punctate cu succinte povestiri captivante. În fine, poveștile ascultate le-a repovestit într-o manieră profund populară.

În spiritul metodologiei adoptate, D. Mihalache indică, deși incomplet, proveniența informațiilor etnografice și a textelor folclorice. La descrierile de obiceiuri și credințe și la o parte din textele literare le menționează localitatea din care au fost culese. La un număr restrîns de texte le nominalizează informatorii, fără vîrstă, dar cu satul lor. La culegerile transilvănene, indică vag : „Auzit de la o ardeleancă". Potrivit acestor informații, aria culegerilor lui Mihalache se situează în special în sudul Muscelului, în satele Goleștii-Badei și Leordeni, și parțial în sud-estul Dîmboviței și Transilvania. Informatorii săi, nominalizați sporadic, i-au fost părinții, rudele apropiate (Andrei Bădulea, văr, Leordeni;

Ghiță P. Mihalache, Goleștii-Badei) și diferiți săteni (Maria lui Costache, Ion Trăistaru, Goleștii-Badei; Niță Scaloi, Podgoria; lăutarul Ontică, Gura Foii — Dîmbovița; lăutarul Mihai Ciotea etc.).

Ideile realiste despre cultura populară și metoda adecvată de culegere l-au ajutat pe D. Mihalache să rețină numeroase bunuri ale creației populare.

Preocupările etnografice ale lui Mihalache însumează cîteva aspecte esențiale. Însă, fără obiceiuri și credințe, trecute la un alt capitol, ele rămîn modeste. A manifestat interes față de ocupațiile țăranilor. În acest sens, cunoscînd temeinic agricultura din Muscel, a oferit informații substanțiale despre lucratul pămîntului, pregătirea culturilor și recoltarea cerealelor lui Tudor Pamfile, la studiul *Agricultura la români* [26]. Împreună cu C. Rădulescu-Codin, a redactat un *Manual de sericicultură*, premiat de Ministerul Instrucțiunii Publice [27], și a început alcătuirea unei *Cromatici populare românești* [28]. În cîteva rînduri, s-a oprit îndelung asupra unor obiecte din gospodăria țărănească, precum căușul de apă [29] și pistornicul [30], relevîndu-le funcțiile și calitățile artistice. Portul popular a stat în centrul atenției și admirației sale într-un amplu articol [31].

Preocupările folclorice ale lui D. Mihalache sînt însă întinse, cuprinzînd aproape toate categoriile folclorului. *Obiceiurile și credințele* formează un sector important în culegerile lui. Culese din satul natal și din împrejurimi, ele se structurează, după funcție, în patru mari grupe: *ciclul anului calendaristic, credințe și obiceiuri, medicină populară* și *jocuri de copii. Obiceiurile ciclului calendaristic* sînt cel mai bine reprezentate. Preocupat de acest gen de obiceiuri, dorea să publice personal o amplă culegere. Alcătuiește o primă versiune care a apărut postum, parțial, în „Muscelul nostru", cu titlul *Calendaristica populară. Sărbători păgînești* [32]. În lucrarea sa, culegătorul expune condensat un număr de 67 de „sărbători păgînești" din „calendaristica populară", deci aproape pe toate, cronologic și cu termenii lor populari. În funcție de importanța lor, culegătorul le prezintă credințele, practicile și plăsmuirile literare generate. Dintre plăsmuirile literare, reproduce în special pățanii și tradiții, precum și formule versificate — de pildă, la Ghiorman, Sîmbăta lui Lazăr. Pentru obiceiurile de Anul Nou, a cules separat anumite colinde vechi existente insular în Muscel, precum *Colindul de băiat* [33]. În altă împrejurare, s-a ocupat de credințele și obiceiurile privind unele zile ale săptămînii, marțea și sîmbăta [34].

Dorința publicării unei întinse colecții de credințe și obiceiuri și-a realizat-o, pare-se, prin cartea *Sărbătorile poporului, cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele. Culegere din părțile Muscelului* (1909), alcătuită în colaborare cu Rădulescu-Codin. Nu cunoaștem precis partea de contribuție a fiecăruia. Cum Mihalache poseda mult material cu obiceiurile din ciclul calendaristic este însă de presupus că cea mai importantă contribuție la elaborarea lucrării a adus-o acesta, iar Rădulescu-Codin a inserat în text unele credințe și practici din Valea Cîrcinovului, precum și anumite tradiții din Muscel, și, cu prestigiul pe care-l avea, a ajutat efectiv la tipărirea cărții. În sensul acesta pledează structura lucrării și comportamentul lui Rădulescu-Codin față de colaboratorii săi tineri (I. Răuțescu, D. Udrescu), cărora le solicita contribuții inechitabil de mari. Titlul cărții exprimă exact conținutul ei. Culegerea e compartimentată în două mari părți. Prima parte (p. 5—105), cea mai

întinsă, relevă sărbătorile din cursul anului cu credințele, obiceiurile și repertoriul lor literar. Această primă parte se bazează pe *Calendaristica populară* a lui D. Mihalache, care aici e mult amplificată cu informații inedite. Evocarea Anului Nou, cu 20 de obiceiuri și credințe și cu 4 colinde, constituie un exemplu elocvent. A doua parte a cărții (p. 106—116), cu un spațiu destul de restrîns, expune zilele săptăminii cu credințele, practicile și textele lor literare. Cartea se încheie cu transcrierea unor melodii de colinde și cu reproducerea desenelor a 24 de ouă încondeiate. Compusă cu o mare bogăție și diversitate de informații, lucrarea a reținut atenția a numeroși cercetători.

În categoria *Credințe și obiceiuri* se grupează îndeosebi credințele și mai puțin obiceiurile referitoare la un larg cerc de elemente din universul omului. Ele au apărut în „Ion Creangă", la rubrica *Datine și credințe*. Structurate în două grupe, o serie de credințe și practici [35] se referă la două păsări din preajma săteanului, *barza* și *rîndunica*, iar o altă serie de credințe și obiceiuri [36] privesc atitudinile oamenilor față de fenomenele vieții și de elementele gospodăriei lor: *„legatul ploilor"*, *curățenia corporală* etc. Cîte un aspect semnificativ e dublat de un text literar.

Medicina populară e reprezentată printr-un interesant ciclu de 12 „boli", încadrate unele (buba de inimă, pecinginea ș.a.) [37] în medicina empirică, iar altele (frigurile, junghiul ș.a.) [38] în cea magică. Convins de eficacitatea medicinei empirice, Mihalache accentuează valoarea terapeutică a unor plante medicinale, ca „iarba fiarelor" [39]. În funcție de informațiile dobîndite, el relevă simptomele, cauzele apariției și „leacurile" diferitelor boli.

În fine, ultima culegere a lui D. Mihalache din cadrul obiceiurilor și credințelor o constituie *Jocurile de copii*. În amplul articol *Jocurile și jucăriile în educație* [40], el subliniază convingător rolul eficient al jocurilor în formarea personalității viitorilor cetățeni. Culegerile lui de jocuri și de cîntece de copii din Goleștii-Badei sînt modeste, însă printre primele din Muscel — 1 joc [41] și 9 cîntece de copii: 3 satirice [42] și 6 de comandă a jocurilor [43].

Din tezaurul obiceiurilor și credințelor populare muntenești, D. Mihalache i-a oferit direct lui Tudor Pamfile, pentru elaborarea unor studii, texte de colind la *Sărbătorile la români. Crăciunul* [44] și informații la *Mitologia românească. I. Dușmani și prieteni ai omului* [45].

Ghicitorile, cunoscute în zonă cu termenul *gîcitori*, formează un alt capitol semnificativ din culegerile lui D. Mihalache. Stimulat în primul rînd de interesul manifestat pentru ghicitori de G. Pascu, prin apelul său din „Viața românească" (ianuarie 1907), și de conducerea revistei „Ion Creangă" ce publica cu consecvență astfel de creații, folcloristul a cules ghicitori pe care apoi le-a expediat solicitantului și publicației. Culegerea lui se ridică la 114 ghicitori: 105 piese pentru G. Pascu [46] și 9 piese pentru „Ion Creangă" (1909—1911). Însă în revista „Ion Creangă", el a reprodus din colecția trimisă lui Pascu, care pare anterioară pieselor imprimate în publicație, un număr de 46 de ghicitori [47], cu frecvente reformulări (23 modificări). Cele 114 ghicitori privesc zeci de subiecte din 11 domenii, cîte au putut fi stabilite: 1. *Omul*—20 ghicitori; 2. *Casa* — 12; 3. *Aspecte ale satului* — 8; 4. *Articole și obiecte casnice* — 8; 5. *Fibre textile și unelte casnice* — 10; 6. *Căi și mijloace de transport* — 6; 7. *Grădina și ogorul* — 15; 8. *Animale și păsări domestice* — 6; 9. *Animale și păsări sălbatice, insecte* — 15; 10. *Pădurea și cîmpul* — 5; 11. *Elemente*

și fenomene naturale — 9. Ghicitorile posedă autentice valențe artistice în schemă și fabulație. În privința ghicitorilor, Mihalache este primul lor culegător serios în Muscel.

Proza populară ocupă, cu cele 45 de „povești", cum sînt cunoscute zonal, un spațiu important în culegerile lui D. Mihalache. În realitate, poveștile sale sînt rezultatul unor repovestiri. Căci, ca și alți folcloriști (D. Stăncescu, C. Rădulescu-Codin ș.a.), el a ascultat mai întîi poveștile și apoi le-a repovestit într-un stil popular cît mai autentic [48]. În majoritatea pieselor, urmează fidel schema narativă clasică și rămîne în perimetrul fabulației specifice tipului. Episoadele narațiunilor apar bine articulate în succesiunea lor, imprevizibilă deseori. Însă dramatizarea episoadelor este mai sporadică. Stilul, mult apropiat de cel oral, rămîne totuși un stil de cărturar sătesc, elaborat. Frazele sînt relativ întinse, clare, punctate frecvent cu expresii, proverbe, zicători. În alineate se inserează fragmente de cîntece, glume, aluzii. Conformîndu-se recomandărilor Academiei, dăunătoare, exclude neologismele și include abuziv regionalismele, ceea ce minimalizează valoarea estetică a narațiunilor. Povestite cu talent, majoritatea poveștilor lui Mihalache nu sînt cu nimic mai prejos decît acelea ale lui D. Stăncescu, I. Pop Reteganul etc.

Culegerea de proză a lui Mihalache, apărută în presă și reprodusă parțial în volum, reține din Goleștii-Badei și din Leordeni — Muscel texte din aproape toate speciile folclorice. În primul rînd, *basmele*, cu 19 piese. Clasificate în categoriile speciei, se găsesc : *1 basm cu animale* [49], *15 basme fantastice* [50] și *3 basme morale cu personaje mitologice* [51]. Evident, basmele fantastice predomină pe celelalte. Repovestite fidel, o serie de basme urmează schema narativă clasică și fabulație specifică : *Busuioc cel Frumos* (Tip ATh. 302B), *Vorbă nemaiauzită, nemaipomenită* (Tip ATh. 303), *Fata babei și fata moșneagului* (Tip ATh. 480 + 510), *Murguleț-Bou bun* (Tip ATh. 511), *Dan Dănilă* (Tip ATh. 530), *Bărbatul, femeia și dracul* (Tip ATh. 810 A). O altă serie de basme reprezintă tipuri din combinarea mai multor episoade din basmele clasice : *Povestea fetei lui Felișandru-împărat, Voinicu-nflorit și Fata lui Rogoz împărat, Petruș frumosul și Ruja-Rujalina, zîna florilor*. Deși basmele au o fabulație specifică, ele sînt totuși puternic ancorate în realitatea cotidiană prin frecventele împrumuturi de aspecte sociale. Ele evoluează pe un spațiu amplu, au episoade puternic sudate și cunosc toate cele trei tipuri compoziționale.

Proza este dominată însă, prin cele 22 de piese variate, de *snoave*. Avînd o largă arie tematică, snoavele satirizează relațiile critice de familie : 4 piese [52]; prostia : 13 piese [53]; lăudăroșenia și lenea : 3 piese [54]; hoția și șiretenia : 2 piese [55]. Artistic, snoavele se definesc prin aceleași virtuți ca și basmele. Se desfășoară pe spații variate, se organizează în toate tipurile de structuri compoziționale și se apelează la toate categoriile de comic. Culoarea locală e asigurată în special prin graiul muntenesc din zona colinară. *Legendele*, cu puține reușite estetice, se concretizează prin 4 tipuri etiologice [56]. Ele au însă o accentuată notă personală a culegătorului.

Poezia populară apare în culegerile imprimate în special în revistele specializate „Ion Creangă" și „Prietenul nostru". Datorită specificului versurilor, ele au putut fi transcrise direct de la cîntăreți, păstrîndu-li-se filonul autenticității. Folcloristul a reținut toate categoriile de poezie, însă inegal. În primul rînd, *cîntecele bătrînești*, în număr de 3 texte [57], aparținînd baladelor vitejești (*Lina-crîșmărița*) și familiale (*Lie ciocîrlie*,

Gheorghe Ardeleanu). Ele își menținstructura clasică. Culegerea de *doine și cîntece*, care numără 61 de piese, este cea mai întinsă, cuprinzînd *2 cîntece de haiducie* [58], *2 cîntece de înstrăinare* [59], *6 cîntece de jale și noroc* [60], *7 cîntece de natură* [61], *28 cîntece de dragoste* [62], *5 cîntece de dor* [63] și *11 cîntece de petrecere și satirice* [64]. Cîntecele respective aveau o largă circulație la începutul secolului nostru. Anumite motive sînt preluate creator de cîntecele contemporane. *Strigăturile*, de esență satirică îndeosebi, se ridică la 21 de texte [65].

Din ultimele producții populare, lui Tudor Pamfile i-a trimis, pentru cartea *Cîntece de țară*, un florilegiu de 10 cîntece și strigături [66].

Preocupările etnografice și folclorice ale lui D. Mihalache se rotunjesc în chip fericit cu cele *literare*. Urmînd exemplul unor folcloriști contemporani (T. T. Burada, Tudor Pamfile, C. Rădulescu-Codin etc.), el a scris și publicat literatură — *8 schițe și nuvele* [67] și *1 piesă de teatru* [68]. Cunoscînd în profunzime existența dură a oamenilor din Valea Cîrcinovului, el a evocat, deseori cu talent viguros, tipuri de cîntăreți populari necăjiți (*De vorbă prin pădure*), țărani săraci și umiliți (*Nu mă lasă legea*, *Boierul Dincă Năstăsoiu*), femei văduve și vicioase (*Baba Marga*, *Mama Zamfira*), elevi opaci la sfaturile insistente ale dascălilor (*Savu Tudor*) și copii sensibilizați de universul animalier (*O mamă . . .*, *Durere de mamă*). Piesa *Leneșul*, cu o valoare moralizatoare, amplifică varianta locală a snoavei despre omul leneș dus la spînzurătoare (Tip 5 093).

În concluzie, în numai un deceniu de activitate fecundă din scurta sa existență, Dumitru Mihalache a reușit, cu o tenacitate exemplară, să îmbogățească sensibil, cu informații (despre ocupații, obiceiuri, credințe și medicină populară) și texte valoroase (cîntece de copii, ghicitori, proză, cîntece și strigături) [69], tezaurul etnografic și folcloric al zonei colinare a Munteniei și să concretizeze, în schițe și nuvele, primele imagini artistice ale vieții țărănimii din Valea Cîrcinovului. O viitoare editare în volum a culegerilor sale, rămase în publicații puțin accesibile, ar constitui un act justițiar și de mare utilitate, atît pentru cititori cît și pentru specialiști.

NOTE

[1] O primă tentativă de valorificare a moștenirii lui Mihalache, sub formă de sinteză : Mihail M. Robea, *Dumitru Mihalache*, în „Argeș", XVII (1982), nr. 3, p. 8.

[2] Vezi : Valeriu Ciobanu, *Tudor Pamfile*, în SCILF, V (1956), nr. 1—2, p. 44—135 ; Mircea Fotea, *Folclorul în revista „Ion Creangă"*, în „Folclor literar", vol. II (1968), p. 342 și urm. ; O. Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, București, Ed. Enciclopedică Română, 1972, p. 386 și urm.

[3] Arh. St. Argeș, Fond stare civilă (Goleștii-Badei), dos. 4/1885, f. 3. Data exactă a nașterii : *18 februarie 1885*. Nașterea a fost înregistrată la 20 februarie 1885, însă copilul s-a născut „alaltăeri în casa părinților săi" *(ib.)*.

[4] Gh. Marinescu, *Școala Normală „Carol I" din Cîmpulung-Muscel. Trei pătrimi de veac de activitate*. București, Bucovina, 1943, p. 867.

[5] I. Gh. Nicolaescu, *Dumitru Mihalache (1885—1916)*, în *Biografiile învățătorilor din Muscel morți în războiul pentru reîntregirea neamului*. Cîmpulung-Muscel, Tip. și libr. Gh. N. Vlădescu și fiul, 1929, p. 32.

[6] *Ibidem*.

[7] D. Mihalache, *Jocurile și jucăriile în educație*, în „Vremea nouă", I (1911), nr. 6, p. 5—10, nr. 8, p. 6—11 ; *Anomaliile gramaticii de azi*, *ib.*, V (1914), nr. 4, p. 121—127 ; *Conferințele generale ale membrilor corpului didactic din județul Muscel 1914*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 9, p. 285.

[8] Idem, *Tot talpa țării*, în „Prietenul nostru", V (1915), nr. 12, p. 390—391.

[9] Pr., *Serbarea din Parcul de la Mihăiești*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 9, p. 283; I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 32.

[10] D. Mihalache, *O protestare*, în „Vremea nouă", II (1911), nr. 11, p. 21—23; *Încunoștiințare*, *ib.*, III (1913), nr. 7—8, p. 38—39.

[11] Idem, *Însemnări: Nevoia înființării de noi școli normale*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 5—6, p. 183.

[12] Idem, *Prima de echipare și dreptul învățătorilor de a deveni ofițeri de rezervă*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 5—6, p. 186—187.

[13] Idem, *Pentru d-l Teodorescu de la Gherăiești și „Dreptatea" dumnealui*, în „Vremea nouă", IV (1914), nr. 9—10, p. 381—382.

[14] V.P.T., *La mormîntul unui erou*, în „Țărănismul", XI (1936), nr. 39—40, p. 7.

[15] *Întemeietori*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 1 (copertă); „Ion Creangă", *Înștiințare*, *ib.*, II (1909), nr. 8, p. 197.

[16] „Vremea nouă", III (1912), nr. 1, p. 3 (copertă).

[17] *Comitetul de redacție*, în „Prietenul nostru", II (1912), nr. 1, p. 2 (copertă).

[18] Mircea Fotea, *lucr. cit.*, p. 344.

[19] Sumarul volumașului: *Lămuriri pentru cititori*, p. III; *Povestea fetei lui Felișandru-împărat*, p. 6; *Ciobanul și fata de împărat*, p. 51; *Visu meu nu e de nasu tău*, p. 64; *Murguleț-Bou bun*, p. 81; *Ciobanu și dracu*, p. 100; *Petruș frumosul și Ruja Rujalina, zîna florilor*, p. 110; *Roșu împărat și Verde împărat*, p. 132; *Nu săpa groapa altuia*, p. 143.

[20] I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 32; I. Mihalache, *Sublocotenenții: Dinu Teodor, Constantinescu Nicolae și Mihalache Dumitru*, în „Glasul țărănimei", I (1919), nr. 24, p. 2—3.

[21] I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 32; Locot. I. Mihalache, *Sublocotenentul Marin Biolan*, în „Neamul românesc", V (1917), nr. 5, p. 3; Tudor Pamfile, *Trei morți ai noștri: Aurel Negoescu, D. Mihalache, Gh. A. Cosmovici*, în „Ion Creangă", XII (1919), nr. 6—10, p. 49; C. Rădulescu-Codin, *Căpitanul Mihalache Dumitru*, în *Pentru educația națională. Cuvîntare la ziua eroilor*. Cîmpulung Muscel, Tip. și libr. Gh. N. Vlădescu, f.a., p. 51.

[22] V.P.T., *La mormîntul unui erou*, în „Țărănismul", XI (1936), nr. 39—40, p. 7; m.n., *Școlile de gospodărie sătească de la Topoloveni și Priboeni*, *ib.*, XII (1940), nr. 1, p. 11; Pr. I. Răuțescu, *Topoloveni. Monografie istorică*. București, Bucovina, 1939, p. 171.

[23] I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 32.

[24] *Comemorarea lui D. Mihalache*, în „Țărănismul", VIII (1933), nr. 45, p. 5.

[25] *Inaugurarea monumentului din Leordeni*, în „Prietenul nostru", IX (1925), nr. 12, p. 31.

[26] Tudor Pamfile, *Agricultura la români*. Studiu etnografic, București, Libr. Socec & Comp., 1913, p. 62, 68, 73, 85, 93—94, 121, 125, 129, 134, 170, 172, 214.

[27] I. Gh. Nicolaescu, *lucr. cit.*, p. 30.

[28] C. Rădulescu-Codin și D Mihalache, *Sărbătorile poporului, cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele. Culegere din părțile Muscelului*. București, Tip. Cooperația, 1909 (Academia Română. Din viața poporului român, VII), 122 p.

[29] D. Mihalache, *Căușul de băut apă*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 10, p. 305.

[30] Idem, *Pistornicul*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 11, p. 321—322.

[31] Idem, *Premiere de costume naționale din Topoloveni*, în „Prietenul nostru", II (1913), nr. 9, p. 283—288.

[32] Idem, *Calendaristica populară*, în „Muscelul nostru", V (1933), nr. 3—4, p. 46—49; nr. 5—6, p. 46—47; nr. 9—10, p. 46—47.

[33] Idem, *Colind de băiat*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 24.

[34] Idem, *Datine și credințe: marțea, sîmbăta*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 3, p. 83.

[35] Idem, [*Barza*], în „Ion Creangă", II (1909), nr. 10, p. 271; *Despre barză*, *ib.*, VI (1913), nr. 12, p. 369—370; *Rîndunica*, *ib.*, p. 370.

[36] Idem, *Legatul ploilor*, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 10, p. 271; *Cine se spală sara*, *ib.*, III (1910), nr. 3, p. 83; *Să nu pui rugi (mărăcini) pe foc*, ib.; *Pîinea ...*, *ib.*, nr. 1, p.16; *Dacă face iță ...*, *ib.*, II (1909), nr. 10, p. 271; *Să nu te duci la apă ...*, *ib.*, III (1909), nr. 10, p. 271.

[37] Idem, *De plescăniți (coji)*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 5, p. 142—143; *De tuse*, *ib.*, p. 143; *Bubă la inimă*, *ib.*, III (1910), nr. 10, p. 312; *De pecingini*, *ib.*, V (1912), nr. 6, p. 177; *Spurcăciunea*, *ib.*, VI (1913), nr. 8, p. 243—244.

[38] Idem, *De scrîntit*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 5, p. 143; *Pentru deochi*, *ib.*, nr. 6, p. 180—181; *Pentru junghiu*, *ib.*, nr. 8, p. 246; *Buba molcomisă*, *ib.*, V (1912), nr. 6, p. 177; *De friguri*, *ib.*; „*Ghindurile*" *sau „Fîntînile"*, *ib.*, VI (1913), nr. 6, p. 148; *Mătricea sau cuiul la inimă*, *ib.*, nr. 8, p. 244.

[39] Idem, [*Iarba fiarelor*], în „Ion Creangă", II (1909), nr. 9, p. 239—240.

[40] În „Vremea nouă", I (1911), nr. 6, p. 5—10, nr. 8, p. 6—11.

[41] Idem, *Popa Ghinea*, în „Ion Creangă", VII (1914), nr. 3, p. 78—79.

[42] Idem, *Unui burlicos i se zice*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 10, p. 295 ; *Are popa două fete, ib.*, VII (1914), nr. 3, p. 78 ; *[Porecle la joc]*, în „Ion Creangă", VII (1914), nr. 3, p. 79.

[43] Idem, *Ana, mija polca*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 10, p. 295 ; *Ala bala, ib.* ; *Oaie, oaie, oacănă, ib.* ; *Dă-mi, leliță, cheile, ib.* ; *Unica, ib.*

[44] Studiu etnografic, București, Libr. Socec & Comp., 1914, p. 95.

[45] București, Libr. Socec & Comp., 1916, p. 73.

[46] G. Pascu, *Cimilituri românești. Anexă la „Despre cimilituri"*. Extras, București, 1911, p. 3—14, 16—33.

[47] D. Mihalache, *Gicitori* (nr. 36—45), în „Ion Creangă", II (1909), nr. 11, p. 295 ; *Gicitori* (nr. 61—70), *ib.*, III (1910), nr. 3, p. 78 ; *Gicitori* (nr. 80—86), *ib.*, nr. 7, p. 210 ; *Gicitori* (nr. 128—136), *ib.*, nr. 11, p. 336 ; *Gicitori* (nr. 188—206), *ib.*, IV (1911), nr. 6, p. 178—179.

[48] Idem, *Basme românești. Povești*, p. IV.

[49] Idem, *Mătușa și „gaia" cea hoață*. Poveste, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 11, p. 286—288.

[50] Idem, *Ciobanul și fata de împărat*, în „Sămănătorul", VI (1907), nr. 27, p. 572—574, nr. 28, p. 587—591 ; *Povestea (Roșu-împărat și Verde-împărat)*, *ib.*, nr. 36, p. 754—758 ; *Dan Dănilă*. Poveste, *ib.*, VII (1908), nr. 28, p. 685—690 ; *Ciobanul și dracul*, *ib.*, nr. 35, p. 313—317 ; *Murguleț-Bou bun*. Poveste, în „Ramuri", IV (1909), nr. 8, p. 346—353 ; *Micu voinicu*. Poveste, în „Cal. tovărășiilor sătești", III (1910), p. 87—101 ; *Povestea fetei lui Felișandru-împărat*, în „Cal. rev. „Ion Creangă" pe anul 1911", p. 85—111 ; *Nu săpa groapa altuia*, *ib.*, II (1912), p. 165—173 ; *Vorbă nemaiauzită, nemaipomenită*, în „Unirea" (Iași), I (1912), nr. 30, p. 2—3, nr. 31, p. 2—3 ; *Fata babei și fata moșului*, *ib.*, II. (1913), nr. 2, p. 2, nr. 3, p. 2, nr. 4, p. 2, nr. 5, p. 2 ; *Petruș frumosul și Ruja-Rujalina, zîna florilor*, *ib.*, nr. 21, p. 2—3, nr. 22, p. 2—3 ; *Voinicu-nflorit și fata lui Rogoz-împărat*, în „Credința" (Galați), II (1913), nr. 5, p. 2—3, nr. 6, p. 2 ; *Visu meu nu e de nasul tău*, în „Cal. rev. „Ion Creangă", III, (1913), p. 130—139 ; *Busuioc cel Frumos*, *ib.*, IV (1914), p. 122—140 ; *Unchiașul cel mintos*, în „Prietenul nostru", IV (1915), nr. 10, p. 302—306.

[51] Idem, *Bărbatul, femeia și dracul*, în „Ion Creangă", VI (1913), nr. 6, p. 171—172, nr. 7. p. 205—207, nr. 8, p. 231—234 ; *Iov bogatul*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 10, p. 300—303 ; *Fritate și nefritate*, în „Țărănismul", VIII (1933), nr. 52, p. 18—19.

[52] Idem și Șt. St. Tuțescu, *Femeia a înălbit pe dracu*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 4, p. 116 ; D. Mihalache, *Bărbatul fermecat de nevastă*, *ib.*, III (1910), nr. 6, p. 188—189 ; Idem, *Colonelul și mama lui Mihai Ciotea*, *ib.*, nr. 9, p. 284—285 ; Idem, *Primarul, popa și pircălabul*, în „Flacăra literară, artistică, socială", V (1916), nr. 41, p. 494—495.

[53] Idem, *Din viața țiganilor*. Poveste, în „Muscelul", I (1907), nr. 4, p. 58—59 ; *Țiganul la berărie*, *ib.*, nr. 9—10, p. 148—150 ; *Rugăciunea țigănească*, *ib.*, nr. 12—13, p. 185—187 ; *Țiganul și maiul*, *ib.*, I (1908), nr. 23—24, p. 365—366 ; *Ciobanul la biserică*, *ib.*, nr. 3, p. 42 ; *Numărătoarea țiganilor*, în „Șezătoarea", X (1908), nr. 7—8, p. 86 ; *Stea coaptă*, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 9, p. 250 ; *Țiganul și Sfîntul Ilie*, *ib.*, III (1910), nr. 11, p. 347—348 ; *Ctt trăiește țiganul?*, în „Prietenul nostru", III (1914), nr. 9, p. 279—283 ; *Carne de căprioară*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 5, p. 158 ; *Țiganul și boierul*, în „Sfatul sătenilor", II (1914), nr. 15, p. 3 ; *Meșteșugul țiganului*, în „Țărănismul", VIII (1933), nr. 46, p. 12 ; *Țiganul și măgarul*, *ib.*, nr. 47, p. 13.

[54] Idem, *După vrednicia ei ...*, în „Muscelul", I (1908), nr. 18, p. 278—280 ; *Puii țiganului*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 5, p. 158 ; *Tocheșa leneșă*, în „Credința", II (1913), nr.2, p. 2—3, nr. 3, p. 2—3.

[55] Idem, *Țiganul și berbecul împărătesc*, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 7, p. 192—194 ; *Țiganul Sandu și pățania cu gardu*, *ib.*, III (1910), nr. 7, p. 221—222.

[56] Idem, *Povestea năvăstuicii*, în „Sămănătorul", VIII (1909), nr. 34, p. 691—696 ; *[Povestea năpîrcii]*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 1, p. 16 ; *Povestea gaiței și a turturicii*, în „Fluieraș", I, (1910), nr. 13—14, p. 214 ; *Povestea țapului*, în *Basme românești*, p. V.

[57] Idem, *Gheorghe Ardeleanu*, în „Ion Creangă", II (1909), nr. 8, p. 209—210 ; *Lie-ciocîrlie*, *ib.*, nr. 10, p. 262 ; *Lina-crîșmărița*, *ib.*, *III (1910)*, nr. 2, p. 33—35. (În transcrierea noastră, cîntecele lirice și strigăturile, publicate numerotat în special în revista „Ion Creangă", se dau cu titluri formate din al doilea sau primul vers al piesei.)

[58] Idem, *Toată lumea m-a urît*, în „Muscelul", I (1908), nr. 16, p. 246.

[59] Idem, *Sînt pe lume singur cuc*, în „Muscelul" ,I (1907), nr. 9—10, p. 145—146 ; *Sînt voinicel de departe*, *ib.*, I (1908), nr. 16, p. 246.

[60] Idem, *De șapte ani de cînd zac*, în „Muscelul", I (1907), nr. 9—10, p. 145 ; *De-ar ști omul ce-ar da, Ierte-i Dumnezeu păcatu*, în „Ion Creangă", III (1910), nr. 12, p. 375 ; *Spune, mîndro, și ghicește*, *ib.*, VI (1913), nr. 5, p. 145 ; *Mi-aduc aminte și plîng*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 58 ; *Omul vrenic care face avere*, în „Muscelul nostru", IV (1932), nr. 1—2, p. 48.

[61] Idem, *De trei zile vin pe ptai*, în „Ion Creangă", IV (1911), nr. 2, p. 57 ; *I-auzi cucul cum mai cîntă*, *ib.*, nr. 4, p. 121 ; *Codru-i verde și-nfrunzit*, *ib.*, VI (1913), nr. 5, p. 15 ; *Bate-mă, Doamne, cu modru*, *ib.*, VII (1914), nr. 1, p. 29 ; *La o coadă de vălcea*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 58 ; *Cîntă, cîntă, pui de cuc*, *Ia treci iarnă mai degrabă*, *ib.*, nr. 7, p. 215.

[62] Idem, *Nu gîndi, bade, că-mi pasă*, în „Muscelul", I(1907), nr. 4, p. 58 ; *D-o lună și-o săptămînă*, *De cînd puiu mi s-a dus*, *ib.*, nr. 9—10, p. 145 ; *Cînd zisei : Mă duc, mă duc*, *ib.*, I(1908), nr. 16, p. 247 ; *Nici o boală nu e grea*, *Puică, dragostele noastre*, *Toate trec, toate se duc*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 21 ; *Dragostele dintr-o sară*, *Dragostele de furat*, *ib.*, II (1909), nr. 4, p. 104 ; *Dragostele-mi dau de cap*, *Decît intr-o casă bună*, *ib.*, nr. 5, p. 131 ; *Dragi mi-s, Doamne, fetili*, *Dragi îmi sînt oiștili*, *Puiu meu care mi-e drag*, *Pentru-o mîndră sprîncenată*, *ib.*, III (1910), nr. 10, p. 315 ; *Și decît fetiștili*, *ib.*, nr. 12, p. 375 ; *Ce foc̦șor arde pe mine*, *ib.*, IV (1911), nr. 2, p. 57 ; *De cînd s-a dus neica-n cale*, *ib.*, nr. 4, p. 120 ; *Ce să ne facem, surate*, *ib.*, nr. 8, p. 245 ; *Cine dracul mi-a zis mie*, *Fetița care-i frumoasă*, *ib.*, V (1912), nr. 2, p. 57 ; *Însoară-te, bade, bine*, *Mînce-te, badeo, amarul*, *ib.*, VI (1913), nr. 5, p. 147 ; *Mîndra mea, frumoasă ești*, *ib.*, VII (1914), nr. 1, p. 29 ; *Eu pe deal, mîndra pe șes*, *Bălăioară de la munte*, *ib.*, nr. 2, p. 58 ; *Eu prin lume am auzit*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 2 ; *Mi-a înverzit sarcia*, *ib.*, nr. 7, p. 215.

[63] Idem, *Dorule, arde-te-ar focu*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 21 ; *Cîte raze sînt sub soare*, *ib.*, IV (1911), nr. 3, p. 88 ; *Du-te, dor, cu Mureșul*, *ib.*, VI (1913), nr. 5, p. 14, *De-aș ști, bade, c-ai veni*, *ib.*, VII (1914), nr. 1, p. 29 ; *Colo-n coasta dealului*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 58.

[64] Idem, *Crîșma-n drum*, în „Muscelul", I (1907), nr. 4, p. 57—58 ; *Omul la crîșmă bea*, în „Muscelul nostru", IV (1932), nr. 1—2, p. 48 ; *Nevasta mea. Satirice*, în „Muscelul", I (1907), nr. 11, p. 172 ; *Fă nevastă, ascultă-ncoa*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 21 ; *Iubii fruntea satului*, *ib.*, II (1909), nr. 1, p. 18 ; *Nu știi, vecine, ceva*, *ib.*, nr. 3, p. 76 ; *Nu știu ce să mă fac, surată, La Dumnezeu se ruga*, *ib.*, III (1910), nr. 4, p. 114—115 ; *Toate ar fi cum ar mai fi*, *ib.*, IV (1911), nr. 8, p. 245 ; *Cînd eram nemăritată*, *ib.*, V (1912), nr. 7, p. 218.

[65] Idem, *Satu-i mare, eu nu încap*, în „Muscelul", I (1907), nr. 4, p. 58 ; *Săraca nevastă-mea*, *Fala care joacă bine*, *Fata care joacă rău*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 5, p. 152 ; *Măi bărbate bărbățele*, *La două-trei luni de zile*, *Mă dusei la soacră-mea*, *ib.*, III (1910), nr. 1, p. 24 ; *Iu, Iu!*, *Taie-i curmu, Sărută-mă, preotaso*, *ib.*, nr. 9, p. 283 ; *Limba-n gură mi se leagă*, *Ucigă-te crucea, drace*, *ib.*, nr. 11, p. 345 ; *Drag mi-a fost noaptea de vară*, *ib.*, nr. 12, p. 375 ; *Măi Ioane, copil prost*, *Te-ai lăudat, mîndro, la noi*, *ib.*, IV (1914), nr. 1, p. 29 ; *Bădiță cu ochi de foc*, *Cine cată bani, nu fată*, *ib.*, nr. 2, p. 58—59 ; *Vrenică-i nevasta mea*, *Nu te mai însura, vere*, *ib.*, VIII (1915), nr. 2, p. 58 ; *Măi bărbate calicuț*, *Supărată-i cea nevastă*, în „Muscelul nostru", IV (1932), nr. 1—2, p. 48.

[66] Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*, București, Socec & Comp., 1913, p. 109, 184, 197—198, 203, 233, 262, 266, 318, 326, 334.

[67] Idem, *De vorbă prin pădure*, în „Muscelul", I (1908), nr. 19—20, p. 290—295 ; *Nu mă lasă legea!*, *ib.*, nr. 23—24, p. 360—364 ; *Baba Marga*, în „Viața românească", III (1908), nr. 10, p. 323—333 ; *Boierul Dincă Năstăsoiu*, *ib.* IV (1909), nr. 5, p. 184—185 ; *Durerea de mamă*, în „Vremea nouă", I (1911), nr. 9, p. 23—27, nr. 10, p. 25—29 ; *Mama Zamfira*, în „Unirea", I (1912), nr. 27, p. 2, nr. 28, p. 2—3 ; *O mamă...*, în „Credința", I (1913), nr. 26, p. 2—3 ; *Savu Tudor*, în „Vremea nouă", VI (1916), nr. 9—10, p. 18—26.

[68] Idem, *Leneșul. Piesă de teatru într-un act*, în „Muscelul nostru", IV (1932), nr. 1—2, p. 17—19 ; nr. 3—4, p. 26—28 ; nr. 5—6, p. 31—34 ; nr. 7—8, p. 11—13, nr. 9—10, p. 37—38.

[69] Anumite culegeri imprimate au fost menționate elogios de cronicile folclorice ale epocii : *Cronică*, în „Ion Creangă", I (1908), nr. 1, p. 28 ; P., *Cronică*, *ib.*, III (1910), nr. 1, p. 27 ; *Cronică*, *ib.*, nr. 8, p. 255 ; N.N.V., Dumitru Mihalache : *Basme românești*, în „Țărănismul", IV (1928), nr. 6—7, p. 12.

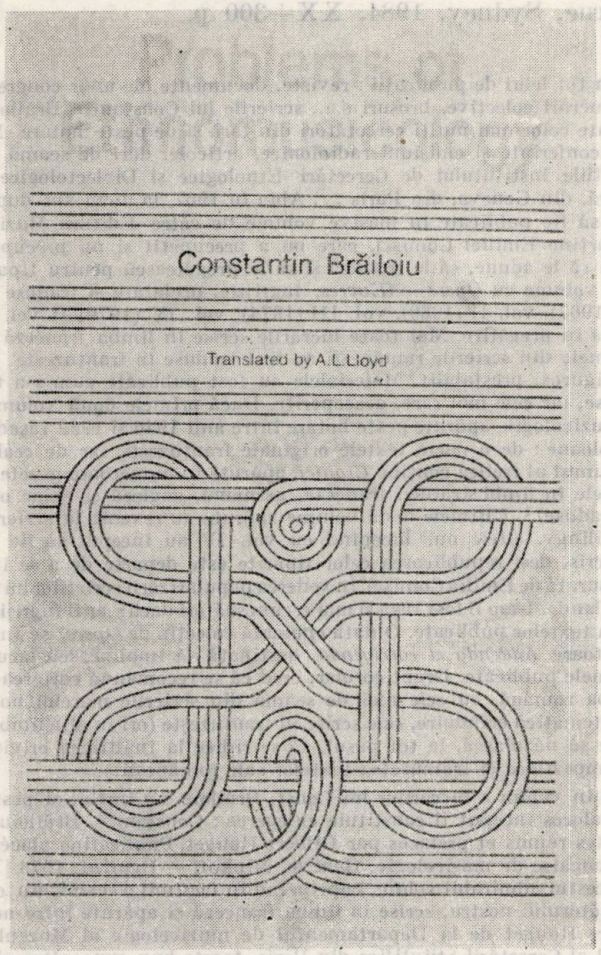
Reflecţii pe marginea volumului : CONSTANTIN BRĂILOIU, *Problems of Ethnomusicology*, Edited and Translated by A. L. Lloyd, Cambridge University Press, Cambridge—London—New York—New Rochelle, Melbourne, Sydney, 1984, XX+300 p.

Risipite în tot felul de publicaţii : reviste, documente ale unor congrese ştiinţifice, enciclopedii şi alte lucrări colective, broşuri ş.a., scrierile lui Constantin Brăiloiu au rămas multă vreme necunoscute celor mai mulţi cercetători din ţară şi de peste hotare. Multe din ele, între care numeroase conferinţe şi emisiuni radiofonice, articole, dări de seamă etc. se află în manuscris în colecţiile Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, în fondurile altor instituţii din ţară, din Geneva, din Paris ... Abia în 1967, la nouă ani după moarte, lucrările sale au început să fie publicate în masive volume de către Editura Muzicală din Bucureşti. Iniţiativa îi aparţine Emiliei Comişel, care nu a precupeţit şi nu precupeţeşte nici osteneli, nici cheltuieli ca să le adune, să le traducă şi să le pregătească pentru tipar. Au apărut pînă în prezent cinci volume cu *Opere — Œuvres*, îngrijite, prefaţate şi traduse de inimoasa cercetătoare : vol. I (1967), vol. II (1969), vol. III (1974), vol. IV (1979) şi vol. V (1981). Al şaselea volum se află în pregătire. Mai toate lucrările scrise în limba franceză au fost traduse în româneşte, iar unele din scrierile româneşti au fost traduse în franţuzeşte. Nu s-a pornit însă de la un plan riguros, prestabilit. Materialele au fost publicate cum s-a nimerit, pe măsură ce au fost traduse, iar cele mai rare, descoperite. Dacă primele două volume cuprind exclusiv lucrări de etnomuzicologie, apărute peste hotare între anii 1946 şi 1962 (aşadar unele postume), puse pe două coloane : de o parte textele originale franţuzeşti, iar de cealaltă traducerea lor românească, volumul al treilea conţine *Cronici*, apărute în numeroase gazete şi reviste din ţară şi străinătate (cele în limbi străine : franceză, germană, engleză şi chiar olandeză sau daneză (?) nu au fost traduse) [1]. Ultimele două volume apărute au revenit la scrieri etnomuzicologice, unele tipărite bilingv, altele nu. Începînd cu vol. IV au început să fie publicate şi lucrări aflate în manuscris, deşi republicarea celor tipărite este departe de a se încheia. Prodigioasa activitate desfăşurată de Emilia Comişel, în vederea popularizării scrierilor lui Const. Brăiloiu, merită îndreptăţite laude. I-am fi fost însă şi mai recunoscători dacă s-ar fi îngrijit, în măsura cuvenită, de acurateţea textelor publicate. O dată epuizată colecţia de *Opere*, se impune, drept încheiere, o cuprinzătoare *Addenda et corrigenda*, destinată să împlinească lacunele şi să îndrepte erorile din volumele publicate. Drept corolar, cred că se recomandă editarea unui volum reprezentativ în limba română, cu cele mai de seamă din scrierile marelui nostru învăţat, ediţie critică, într-o sistematică orînduire, cele scrise în franţuzeşte (ori în altă limbă), într-o traducere românească care să năzuiască, la tot pasul, să se ridice la înălţimea originalelor, luînd drept pildă bogaţia, limpezimea şi frumuseţea textelor sale româneşti.

Adunarea în volum a lucrărilor lui Const. Brăiloiu s-a iniţiat şi peste hotare. Un prim şi deosebit de valoros început îl constituie culegerea : Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Publication placée sous le patronage de la Société française de musicologie, Genève, Minkoff — Reprint, 1973 [XX + 466 p.]. Sarcina elaborării acestui admirabil volum, cuprinzînd în facsimil o seamă din cele mai importante lucrări ale învăţătorului nostru, scrise în limba franceză şi apărute între anii 1931 şi 1959, şi-a asumat-o Gilbert Rouget de la Departamentul de muzicologie al Muzeului Omului şi de la Centrul Naţional al Cercetării Ştiinţifice din Paris, foarte bun cunoscător al vastei opere a lui C. Brăiloiu, totodată apropiat colaborator al său [2]. Această însemnată culegere a venit în sprijinul cercetătorilor buni cunoscători ai limbii franceze. Din păcate, pentru cei mai mulţi specialişti de limbă engleză, Const. Brăiloiu a rămas necunoscut. „Este izbitor — scrie Jean-Jacques Nattiez [3] — că Brăiloiu nu apare în scurtele istorii ale etnomuzicologiei publicate în S.U.A. (Nettl 1956 : 24—44; 1964 : 12—24; McLeod 1966 : 1—36; 1974) şi, cum subliniază Rouget (1978 : VIII), nici una din marile lucrări clasice ale etnomuzicologiei americane (Nettl 1964, Merriam 1964, Hood 1971) nu ţine seamă de lucrările sale" [4].

Un prim pas în vederea punerii în valoare a lucrărilor lui Const. Brăiloiu în limba engleză îl constituie publicarea, în septembrie 1970, în cunoscuta revistă americană „Ethnomusicology", organ al Societăţii de Etnomuzicologie, într-o foarte bună traducere, a vestitei *Esquisse d'une méthode de folklore musical* [5]. Rod al unui efort colectiv al Marianei Kahane şi al americancelor Ann Briegleb şi Margaret Mooney, lucrarea a apărut sub titlul *Outline of a Method of Musical Folklore* (A translation from French). Traducerea este întregită, datorită colegei noastre Mariana Kahane, cu bogate note, un bine venit text informativ despre Const. Brăiloiu şi opera sa, bibliografia lucrărilor citate şi o hartă a României [6].

În sfîrșit, faimoasa și venerabila casă de editură britanică Cambridge University Press — tipărește și publică fără încetare din anul 1584! — ne-a dăruit, la finele anului trecut, un superb volum cu o selecție din operele lui Const. Brăiloiu, intitulat (ca și cel al lui G. Rouget): *Problems of Ethnomusicology*. Prin această tipăritură, scrierile învățatului român vin în întîmpinarea cercetătorilor de limbă engleză, limbă care, se știe, a dobîndit o extrem de largă folosință în cercurile științifice de pe toate meridianele, cele muzicologice și etnomuzicologice inclusiv.



Volumul, scos într-o aleasă ținută grafică, cuprinde următoarele scrieri ale lui Const. Brăiloiu, grupate în trei categorii: Method and Criticism: 1 *Musical folklore*, 2 *Outline of a method of musical folklore*, 3 *Musicology and ethnomusicology today*, 4 *Reflections on collective musical creation*, 5 *Concerning the yodel*, 6 *On a Romanian ballad*, 7 *The widening of musical sensibility*, 8 *Former life*; System: 9 *Aksak rhythm*, 10 *The syllabic giusto*, 11 *Children's rhythms*, 12 *Concerning a Russian melody* și End — Piece: 13 *Songs 'To the dead' from Gorj*.

Traducerea în limba engleză se datorește bunului nostru prieten A. L. Lloyd (1908—1982)[7], bun știutor al folclorului muzical românesc, pe care l-a cunoscut nu numai din scrieri (dintre care o bună parte au făcut obiectul unor pertinente recenzii, pe care le-a publicat mai ales în „Journal of the International Folk Music Council"), dar și la fața locului, din colecțiile institutului nostru de folclor și pe teren: culegere în tovărășia lui Gh. Ciobanu. A scos chiar un disc românesc la Topic Records: *Romanian Folk Music*, iar în colaborare cu Barry Gavin, un cunoscut și înzestrat cineast, a realizat, pentru televiziunea britanică B.B.C., o serie de șase „superbe" filme („The Times" din 1 octombrie 1982), dintre care două românești, al doilea

cinstit cu prestigiosul premiu pentru documentare tv The 'Golden Harp' (1981). Împreună cu scriitorul acestor rînduri a elaborat introducerea și notele explicative la antologia sonoră *The Folk Music of Rumania* (Columbia, New York, 1963), cu care prilej a tradus toate textele cîntecelor vocale. (Adaug că a supus la o riguroasă revizie traducerea în engleză a volumului meu *Romanian Folk Music*, București, Editura Muzicală, 1980, inclusiv numeroasele versuri ale culegerii muzical-literare care întregește lucrarea.)

Într-o scrisoare din 2 mai 1980, A. L. Lloyd m-a vestit că editura Cambridge University Press i-a cerut să întocmească proiectul unui volum de studii Brăiloiu. „Cred că la stăruințele profesorului Alexander Goehr de la Cambridge, care se interesează mult de Brăiloiu", preciza dînsul. (Despre insistența profesorului Al. Goehr revine și într-o ilustrată datată 23 septembrie 1980.) La 26 iunie, în același an, îmi mărturisea „marea plăcere de a încerca să păstrez vioiciunea și umorul un pic viclean al stilului său (care nu merge deloc rău în englezește)". Iar la 4 noiembrie, referindu-se din nou la scrisul lui C. Brăiloiu : „ ... sarcină fascinantă de a încerca să reproduc în englezește stilul lui atît de personal, întotdeauna viu, din cînd în cînd ironic, foarte elegant. Muncă gingașă dar enorm de plăcută pentru traducător. Iar volumul va îmbogăți, peste măsură, sărmanul nostru repertoriu de scrieri etnomuzicologice în englezește". La 1 ianuarie 1981, scria că traduce după versiunea originală franțuzească, pe care o compară uneori cu traducerea românească a Emiliei Comișel, care, găsește el, „este lipsită de strălucire și de sare".

În cîteva rînduri (10 septembrie 1981, 7 aprilie și 21 mai 1982), A. L. Lloyd mi-a cerut deslușiri asupra unor cuvinte și expresii dialectale, în legătură cu *„Ale mortului" din Gorj*. Cunoștea traducerea franceză a lui I. Voronca și J. Lassaigne [8], dar nu avea foarte mare încredere în ea (21 mai 1982). Este sigur că înclinațiile lui literare [9] l-au îndemnat să traducă aceste nestemate ale geniului popular, „poate cele mai arhaice din literatura noastră populară", cum spunea Brăiloiu. Tălmăcirea englezească, *Songs 'To the dead' from Gorj*, ieșită de sub pana de scriitor a lui Lloyd, constituie, prin ea însăși, un eveniment editorial.

După cum am mai arătat, cînd A. L. Lloyd ne-a părăsit pentru totdeauna, pe masa sa de lucru se afla traducerea în limba engleză a principalelor scrieri ale lui Const. Brăiloiu [10]. Este cert că nu a mai apucat să pună ultima virgulă, ultimul punct. Nu a mai avut vreme să scrie introducerea pe care o plănuia, încît editura a hotărît să republice *Prefața* lui Gilbert Rouget, cu extrem de puține și nesemnificative prescurtări. A fost o hotărîre înțeleaptă, de vreme ce este foarte bună. Nici că se putea o alegere mai judicioasă ! Nu ar fi fost deloc rău dacă s-ar fi republicat și *Nota biografică* C. Brăiloiu, întocmită și ea de G. Rouget. (La nevoie, cercetătorii pot afla date despre C. Brăiloiu și opera sa în *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980 ori în alte lexicoane.) Cum am arătat, volumul Lloyd poartă același titlu ca și volumul Rouget. Este aceeași și orînduirea materialelor : *Method and Criticism* și *System* față de *Méthodologie et critique* și *Systématique*. Este iarăși un lucru cuminte. Nu știm însă dacă titlul și clasarea scrierilor se datoresc lui Lloyd sau editurii, poate prin Barbara Tuckett, care a pregătit textul pentru tipar „după moartea prematură a lui A. L. Lloyd". Dînsa a întocmit și un indice, foarte util la o astfel de lucrare (p. 298—299). După cum se poate vedea, și-a propus să cuprindă : nume de persoane, de locuri, de categorii folclorice și chiar de teze *(Rezeptionstheorie*, de pildă). Din nefericire, indicele este mai mult decît sumar, cu lacune de neînțeles.

Am motive să cred că volumul nu cuprinde toate scrierile pe care A. L. Lloyd intenționa să le traducă. „Rouget a editat un volum pentru Franța, dar al meu va fi mai amplu", îmi scria la 23 septembrie 1980. Or, volumul lui Rouget este mult mai mare ! El cuprinde, în plus : *Le vers populaire roumain chanté*, *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)* și *Pentatonismes chez Debussy*. În schimb volumul lui Lloyd include următoarele scrieri care lipsesc din volumul lui Rouget : *The widening of musical sensibility [Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales* (1954)], *Former life [La Vie antérieure* (1960)] și *Songs 'To the dead' from Gorj [„Ale mortului" din Gorj* (1936)].

Nici Rouget și nici Lloyd nu au publicat *Vie musicale d'une village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie) 1929—1932*, lucrare apărută postum (1960), despre care André Schaeffner scria că este „neîndoios cea mai însemnată lucrare pe care [Brăiloiu] a scris-o" [11]. Se aplică aci, în chip magistral, o ingenioasă metodă de cercetare, menită să statornicească cu precizie *frecvența* cîntecelor culese într-o anume localitate, într-un moment dat, repartizate pe categorii de vîrstă (copii, tineri, căsătoriți, bătrîni), oglindind mentalitatea, gustul, într-un cuvînt „viața muzicală" a obștei. Reprezentant de frunte al școlii românești de sociologie, Const. Brăiloiu se înscrie între primii oameni de știință care au folosit tehnica anchetelor *cantitative* prin eșantionare, dublată de controlul unor anchete *calitative* [12]. Este desigur o lucrare de sociologie muzicală, dar implicațiile etnomuzicologice sînt evidente la tot pasul. Este iarăși adevărat că cercetarea privește cîntecul popular românesc, dar asemenea cercetări — a căror importanță nu mai trebuie subliniată — pot fi făcute oriunde.

Absența acestei lucrări din cele două volume de studii este într-un fel compensată de schițarea metodei de lucru în vederea stabilirii frecvenței cîntecelor în *Musical folklore* (p. 13—15),

respectiv în *Le folklore musical* (p. 74—77). Se resimte însă lipsa din volumul Lloyd a studiului *Un problème de tonalité (La métabole pentatonique)*, studiu care întregește cele spuse despre sistemul pentatonic în *Concerning a Russian melody (Sur une mélodie russe)*. Cred că această lucrare nu putea scăpa atenției lui Lloyd. Care au fost celelalte lucrări ale lui Brăiloiu pe care nu a mai apucat să le traducă, spre a edita un volum „mai amplu" decît cel îngrijit de G. Rouget, nu știm [13].

Ar fi fost folositor, cred, ca la fiecare scriere tradusă în englezește să se fi indicat sursa, inclusiv titlul ei original, aceasta fiindcă precizările respective ale editurii *(Acknowledgements*, p. XIX), nu sînt toate exacte. De pildă *Outline of a method of musical folklore* a fost tradusă din „Revue de musicologie", nu din „Boabe de grîu" (în care Brăiloiu a publicat versiunea românească), iar *Musical folklore* nu din „Musica aeterna" ci din „Encyclopédie de la Musique Fasquelle", articol apărut postum (1959), într-o formă modificată mai ales din rațiuni lexicologice : titlul nearticulat, notele de subsol urcate în text, restructurarea alineatelor, plus unele omisiuni. Nu știm pentru ce motive A. L. Lloyd a urmat pilda Emiliei Comișel, care a tradus versiunea din „Fasquelle", în vreme ce Gilbert Rouget a reprodus versiunea originală din 1949, mai completă. Textul din enciclopedie fiind o apariție postumă, se ridică, iarăși, întrebarea dacă modificările față de prima versiune au fost operate de însuși autorul lor ori de redacție, care pe deasupra a înveselit articolul cu o seamă de ilustrații, fără legătură directă cu scrierea, ilustrații pe care Emilia Comișel le-a reprodus [14]. Indicarea titlurilor originale era necesară și fiindcă nu întotdeauna traducerea în engleză le redă aidoma. Așa cum s-a văzut mai sus, titlul : *Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales* este redus la *The widening of musical sensibility*, titlul original al studiului *On a Romanian ballad* este *Sur une ballade roumaine (La Mioritza)* [15], deci cu subtitlu ; titlul schiței de folclor muzical este întregit și el cu un subtitlu : *Les Archives de la Société des Compositeurs Roumains*, iar *Children's rhythms* este în original *La rythmique enfantine. Notions liminaires*. Unele din scrieri sînt menționate cu titlul complet în prefața lui G. Rouget (în care s-au strecurat, din păcate, și cîteva greșeli de tipar [16]).

Volumul *Problems of Ethnomusicology*, scos de Cambridge University Press în tălmăcirea lui A. L. Lloyd, cuprinde totuși aproape toate scrierile lui Const. Brăiloiu de foarte larg interes, de valoare internațională [17]. Cercetătorul găsește aci principiile metodei de cercetare a folclorului, elaborată de învățatul român și publicată concomitent la București și la Paris în 1931. Const. Brăiloiu o socotea depășită de bogata experiență acumulată între timp și intenționa să o reediteze, aducînd-o „la zi". Evident, timpul a întregit-o, dar fără să-i zdruncine într-un chip oarecare temeliile, încît — așa cum observă G. Rouget — textul păstrează întreaga lui actualitate. Rămîn perfect valabile toate indicațiile în legătură cu modalitățile de culegere a muzicii populare, a întregului complex de fapte care o determină și în sînul cărora viețuiește, ca și normele în privința clasificării și prelucrării documentelor adunate, notarea sinoptică a melodiilor, pe care a imaginat-o în vederea studierii complexului proces al creației muzicale colective, în care stăpînește procedeul variației etc. Cititorul va găsi unele precepte metodologice și în *Musical folklore*, o admirabilă și multilaterală privire critică a conceptului de „folclor muzical", pe care Brăiloiu continuă să-l supună discuțiilor și în *Musicology and ethnomusicology today*, în *Reflections on collective musical creation*, în *The widening of musical sensibility* și în *Former life* din volumul discutat. El combate totodată tezele retrograde, bunăoară teoria bunurilor culturale decăzute, presupusa incapacitate a poporului de a crea, nimicnicia muzicii populare — ca și a înaltelor culturi muzicale extraeuropene—față de sacrosancta muzică cultă a Europei Occidentale. Acolo unde se credea că este domnia atotputernică a întîmplării, Brăiloiu identifică și izbutește să codifice uluitor de riguroase sisteme metrice, ritmice *(Aksak rhythm, The syllabic giusto* și *Children's rhythms)* și melodice *(Concerning a Russian melody*, din această culegere de studii). Sistemele relevate tind, în mai mare sau în mai mică măsură, spre universalism. Formulele ritmice ale copiilor sînt aceleași, guvernate de legi identice, pe toate meridianele, în pofida deosebirilor de limbă uneori fundamentale. Ritmul „aksak", numit de Béla Bartók „bulgăresc", deoarece l-a descoperit în folclorul vecinilor noștri de la miazăzi, și după pilda lui de alți cercetători, este tot atît de „bulgăresc" pe cît este de „chinezească" ori de „irlandeză" pentatonia, „gama de cinci sunete". Lăsînd la o parte Bulgaria și România, C. Brăiloiu a identificat melodii în aksak, dovedite fără tăgadă de documente, în Elveția alemanică, în Spania și Țara Bascilor, apoi în Iugoslavia, Albania, Grecia, Turcia, la turcmeni, armeni, beduini, berberi, la tuaregii din Ahaggar (Hogar), în Africa neagră, în Indii, Afganistan, Sri Lanka (Ceylon), Malaezia (Borneo), în teatrul balinez, precum și în opera și teatrul de marionete chinezești (care au hărăzit ritmului un rol expresiv determinant). Pe deasupra, precizează Brăiloiu, unele dansuri de obîrșie sud-americană primite în saloane se supun aksakului, dovedind că practica depășește teoria, care nesocotește asemenea „supercomplicații". Lista rămîne, evident, deschisă ! Sistemul ritmic „giusto silabic" a fost studiat în raport cu folclorul românesc, de unde și subtitlul : *A Romanian system of folk rhythm (Un système rythmique populaire roumain)* (p. 168, respectiv 151). El nu este însă exclusiv românesc. C. Brăiloiu îl semnalează la africani (la kabilii din munții Algeriei), iar Leon Algazi la iudeo-spanioli [18],

în vreme ce Samuel Baud-Bovy l-a aflat în cîntecul popular grecesc[19]. Const. Brăiloiu însuși precizează că acest sistem ritmic se găsește „în multe alte timpuri și locuri : fără îndoială în cîntecul gregorian măsurat și în lirica medievală ; neîndoios în melodiile populare rusești, maghiare, spaniole, pentru a nu le pomeni decît pe acestea" (p. 168). Sistemele prepentatonice și pentatonia, pe care Const. Brăiloiu le-a supus la o riguroasă analiză, deslușind mecanismele care le călăuzesc (în *Concerning a Russian melody* din volumul nostru, precum și în *Metabola pentatonică*, care a rămas netradusă), se bucură de același universalism. Brăiloiu compară numeroase asemenea structuri muzicale primare, dovedind ubicuitatea lor.

La temelia gîndirii științifice a lui Constantin Brăiloiu se află, înainte de toate, o extremă de bogată experiență de teren, dobîndită în urma numeroaselor culegeri pe care le-a făcut în toate ținuturile României, continuate apoi, în mai mică măsură, peste hotare (Elveția, Spania, Iugoslavia ...). S-a adăugat o multilaterală și neistovită muncă de cercetare, metodică și laborioasă, a faptelor pînă la cele mai infime amănunte, a relațiilor dintre ele. Tot ceea ce a scris în domeniul care ne preocupă se bizuie pe fapte, pe documente de tot felul, scrise ori sonore, studiate cu migală, cu neînchipuită osteneală. Era adversar declarat al diletantismului, al cercetărilor superficiale, al speculațiilor de orice fel rupte de realitate, a „ipotezelor de lucru" luate drept axiome, a oricăror concluzii pripite, nefondate. În *Concerning the yodel (À propos du jodel)* ne-a arătat, pilduitor, cum un simplu document sonor înregistrat în inima Africii ajunge să demoleze edificiul măreț al unei celebre teorii clădită pe supoziții.

Gilbert Rouget[20], ca și Jean-Jacques Nattiez[21] fac dovada că Brăiloiu este un precursor al structuralismului. El a fost însă, mai presus de toate, precursor al etnomuzicologiei. El trebuie așezat între cei mai de frunte ctitori ai acesteia. „Probabil că dacă și-ar fi scris opera în engleză, disciplina noastră și-ar fi văzut cursul abătut într-o altă direcție" — precizează Jean-Jacques Nattiez[22].

Volumul de față va prilejui unor cercuri tot mai largi de specialiști să cunoască gîndirea științifică a lui Constantin Brăiloiu, ingenioasele metode pe care le-a născocit și pus în practică — ceea ce l-a determinat pe André Schaeffner să afirme că „avea geniul metodei"[23] —, descoperirile sale de nebănuită valoare, tezele pe care spiritul său analitic și clarvăzător le-a elaborat în slujba muzicologiei și etnomuzicologiei.

Tiberiu Alexandru

NOTE

[1] Între *Cronici* se află și alte scrieri : articole despre Societatea Compozitorilor Români, un articol despre școlile muzicale naționale, articole despre muzica populară românească (cu exemple muzicale), recenzii, note bibliografice ș.a.

[2] Vezi „Muzica", XXIV (1974), nr. 10 (264), octombrie, p. 37—39.

[3] *Brăiloiu, collecteur, comparatiste et structuraliste, Contribution à l'histoire de l'ethnomusicologie* par Jean-Jacques Nattiez *(Brăiloiu, a Structuralist and Comparativist Collector, A Contribution to the History of Ethnomusicology* by Jean-Jacques Nattiez), în *La Collection universelle de musique populaire enregistrée (The World Collection of Recorded Folk Music)*, éditée par (edited by) Constantin Brăiloiu (1951—1958), Réédition intégrale (Complete re-edition), Archives internationales de musique populaire (International Archives of Folk Music), Musée d'ethnographie, Genève, 1984, p. 10—11. (Broșura bilingvă, 36 p., care însoțește cele șase discuri LP pe care a fost recopiată vechea colecție a lui C. Brăiloiu.)

[4] Este vorba de B. Nettl, *Music in Primitive Culture*, Cambridge Harvard University Press, 1956 ; același, *Theory and Method in Ethnomusicology*, New York, The Free Press, 1964 ; N. McLeod, *Some Techniques of Analysis for Non-Western Music*, Ph. D. dissertation, Northwestern University, 1966 ; același, *Ethnomusicological Research and Anthropology*, în „Annual Rewiew of Anthropology", vol. 3, 1974, p. 99—115 ; A. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964 ; M. Hood, *The Ethnomusicologist*, New York, McGraw-Hill, 1971.

Este desigur foarte trist, dar Const. Brăiloiu nu este cunoscut în măsura cuvenită nici de o seamă de cercetători români, fie că nu i-au putut studia lucrările scrise în franțuzește, fie că traducerile românești care le-au fost oferite nu au avut darul să-i ispitească. Unii îl privesc de sus, dintr-o olimpiană ignoranță, alții îi caută închipuite cusururi, doar ca să-și etaleze propria atotștiință, în fine, deși îi citează lucrările, o parte din ei nu dovedesc că le-au și pătruns tainele. Dintr-o nefericită rutină, se scriu, în continuare, melodii în cel mai curat „giusto silabic" folosindu-se măsuri care nu li se potrivesc cîrd jocuri în ritm „aksak" în măsuri tot atît de nepotrivite sistemului (a căror fracții, pe de-asupra, numără nu timpii, ci diviziunile acestora). Nici culegerile care se mai fac nu țin toate seamă de prescripțiile bine cunoscutei sale metode de cercetare.

[5] (Les Archives de la Société des Compositeurs Roumains), Extrait de la „Revue de musicologie", no. 40, Paris, Librairie Fischbacher, 1931.

[6] „Ethnomusicology", Journal of the Society for Ethnomusicology, Volume XIV, Number 3, September 1970, p. 289—417.

[7] Vezi „Revista de etnografie și folclor", 28 (1983), nr. 1, p. 103—105.

[8] Publicată la Paris sub titlul *Chants du mort*, în „Mesures", 4, 15 octombrie 1939, p. 85—93; republicată în volum, în colecția „Poésie et theâtre" a lui Albert Camus, Paris, Charlot, 1947 (după *Bibliographie des Travaux de Constantin Brăiloiu* de André Schaeffner, în „Revue de musicologie", vol. XLIII, Juillet 1959, p. 3—27). Compozitorul belgian Jean Absil a folosit-o în elaborarea unei cantate în patru părți pentru cvartet vocal mixt, cu acompaniament de pian sau orchestră mică, pe care a intitulat-o *Les Chants du mort*. (Lucrarea a fost înregistrată pe disc de Casa „Electrecord", STM—ECE 0770: *Bocete pentru cvartet vocal mixt și orchestră mică*, Op. 55. Titlul este evident greșit, de vreme ce aceste versuri sînt „cîntece ceremoniale funebre", nicidecum „bocete", ceea ce Brăiloiu a precizat cum nu se putea mai limpede!) Altă traducere în limba franceză, laolaltă cu bocete, descîntece ș.a. se află în volumul *Incantations*, Chant de vie et de mort, transposés du roumain par Marie Holban, București, M. O. Imprimerie Nationale, 1937. Fragmentar aceste inspirate versuri au fost traduse și în limba maghiară de István Komjáty și publicate la Debrețin în anul 1947, sub titlul *Búcsúztató* [De despărțenie], în volumul *A nap lakodalma, Román népballadák* [Nunta soarelui, Balade populare românești], scos de A Debreceni Magyar-Román Társaság Kiadasa. (Traducerea aceasta, ca și a Mariei Holban nu sînt menționate în *Bibliografie Constantin Brăiloiu* de Ulpiu Vlad, din „Revista de etnografie și folclor", 24 (1979), nr. 1, p. 89—104.)

[9] Bun cunoscător și al limbii spaniole, lui A. L. Lloyd i se datoresc o seamă de traduceri din Garcia Lorca, între care drama populară *Nunta însingerată* și elegia *Bocet la moartea unui toreador*. Este totodată cel dintîi care a tălmăcit în englezește din poeziile lui Pablo Neruda, căruia intenționa să-i închine și un documentar cinematografic, în colaborare cu Barry Gavin.

[10] Vezi nota 7. Dintr-o regretabilă eroare, mă referam acolo la Oxford University Press în loc de Cambridge University Press.

[11] *Lucr. cit.*, p. 6 (vezi nota 8).

[12] H. H. Stahl, *Anchetele de opinie publică și sociologia folclorului*, în „Revista de etnografie și folclor", 11 (1966), nr. 3, p. 219—225; același, *Constantin Brăiloiu și sociologia vieții muzicale*, în „Cercetări de muzicologie", 2 (1970), p. 37—49.

[13] Scriitorul acestor rînduri regretă că nu l-a întrebat pe A. L. Loyd ce anume scrieri intenționa să traducă și să publice.

[14] Constantin Brăiloiu, *Opere / Œuvres*, II, p. 21—165.

[15] Despre această preafrumoasă și interesantă lucrare, C. Brăiloiu îmi scria la 3 mai 1947: „... e un copil al durerii și a fost citită cu luare-aminte de puțini. Tu ai citit-o? Dar Stahl?"

[16] Mai importante următoarele: p. XIII, pasajul: ... travaillant sans relâche à dégager les règles auxquelles obéit le rythme du chant *(Le giusto ...)* ou de la poésie paysanne roumaine *(Le vers populaire ...)*, ... a apărut în traducere trunchiat: ... working without respite to extract the rules governing the rhythm of song ('Romanian sung verse'), ...; p. XIV, *popolare* în loc de *poporale* (și la Rouget greșit: *popolare!)*; tot acolo: *Die Volksmusik der Rumänen von Maramuresch* în loc de *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (aceeași greșeală și la Rouget); în nota 2 de la aceeași pagină: Ch. Cucu în loc de Gh. Cucu; p. XV: 'filtration and interdependence' în loc de 'filiation and interdependence'; în fine, iarăși la p. XV: the bitonal system (în loc de) the biotonic system.

[17] În prefața sa *(lucr. cit.*, p. VII), G. Rouget semnalează comunicările: *Un type mélodique méditerranéen* și *Melodie, ritmi, strumenti e simboli della danze mediterranee*, în: *Atti del congresso internazionale di musica mediterranea* ... (Palermo 1954), Palermo 1959, p. 59—60 și 103—113, apărute postum, prea tîrziu pentru a fi incluse de A. Schaeffner în bibliografia citată. Ele lipsesc și din bibliografia lui Ulpiu Vlad. În versiunea englezească a prefeței lui G. Rouget, nota în chestiune a fost omisă.

[18] Jean-Jacques Nattiez, *lucr. cit.* (vezi nota 3), p. 16—17.

[19] *Essai sur la chanson populaire grecque*, Note liminaire de Fivos Anoyanakis, Nauplie, Fondation Ethnographique du Péloponnèse, 1983, o lucrare model, alcătuită din studiu, harta cu localitățile de proveniență a melodiilor, ilustrații, note și indice (XVII + 123 p.), transcrierea exemplelor muzicale: *Transcription des exemples musicaux figurant sur les deux cassettes* (broșură cu 66 de piese puse pe note) și două casete cu cîntecele transcrise. A se vedea p. 4 și urm. din studiu, precum și exemplele muzicale 2, 3, 4, 5a, 5b, 19 și 21.

[20] *Préface*, p. XIII—XV.

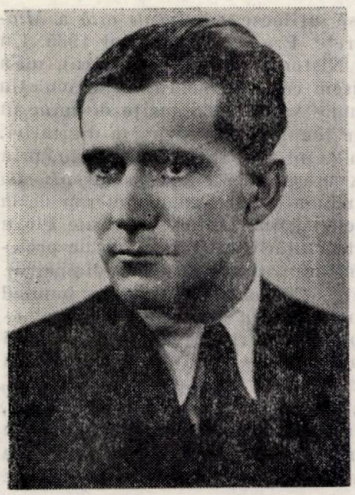
[21] Capitolul *Brailoiu précurseur du structuralisme (Brailoiu, a forerunner of structuralism)* din lucr. cit. (vezi nota 3), p. 24—27.

[22] *Lucr. cit.*, p. 26—27.

[23] *Lucr. cit.* (vezi nota 8), p. 7.

AMINTIRILE LUI ION DIACONU DESPRE CONSTANTIN BRĂILOIU

IORDAN DATCU



La sfîrșitul anului trecut (9 decembrie 1984), s-a stins din viață, la Iași, Ion Diaconu, ultimul reprezentant de seamă al școlii dialectalo-folclorice a lui Ovid Densusianu.

Și-a închinat toată viața cercetării complexe a Vrancei. A făcut din Vrancea — unde s-a născut (în comuna Spinești, la 24 septembrie 1903) și pe care o socotea regiune-cheie pentru cercetările etnologice — spațiul său cultural predilect, în care vedea, ca și N. Iorga, pe care-l citează undeva, „însăși icoana în mic a unității neamului nostru". S-a interesat și de ce au scris alții despre acest ținut, dar a dat prioritate studiului sistematic, nemijlocit al „orizontului vast și variat al terenului etnoistoric". Este cert că prin el ținutul Vrancei, cercetat pînă atunci sporadic, s-a revelat prin străvechimea, originalitatea și frumusețea plăsmuirilor sale spirituale, prin autenticitatea graiului și a obiceiurilor. Nu uităm, firește, că aici au mai făcut cercetări de seamă D. Gusti, H. H. Stahl, C. Brăiloiu, P. Caraman ș.a.

După studii universitare la București, se stabilește la Focșani, unde a fost profesor model și vajnic animator cultural. El s-a aflat tot timpul, cum îi plăcea să spună, în transhumanță ... folclorică. A străbătut, timp de aproape cinci decenii, satele, dealurile și hăurile munților Vrancei, preocupat cu deosebire de balada *Miorița*, a cărei bibliografie a sporit-o, între anii 1930 și 1970, cu peste 400 de variante. A avut norocul să studieze un spațiu spiritual arhaic, original, bogat în manifestări folclorice. N-a întreprins acest demers animat de vreun orgoliu regionalist păgubitor, restrictiv; dimpotrivă, nutrea convingerea că „orice loc de pe harta etnică a unui neam și-a avut, în ansamblul istoriei naționale, un rol determinant, creator cît de modest va fi fost el în mijlocul evenimentelor". Altă notă, care n-a fost subliniată cînd s-a scris despre Ion Diaconu, este realismul său. Îl ilustrăm printr-un singur aspect: cel ce a chestionat un număr record de subiecți recunoaștea cu francheță că aceștia n-au fost întotdeauna talente superioare.

Cărturarul care și-a făcut principalul țel al vieții din investigarea pluridisciplinară a Vrancei nu avea orgolii mărunte, nu s-a dorit un „favorizat cultural". Era animat doar de dorința de a-și face mai bine cunoscută Vrancea. Era impresionat că poetul provensal Fr. Mistral a cerut pînă în ultima clipă a vieții glorie nu pentru el, ci pentru provincia sa. Schimbînd ceea ce este de schimbat, s-ar putea susține că pe piatra tombală a lui Ion Diaconu și-ar avea îndreptățirea cuvintele: *gloriam non nobis, sed provinciae nostrae.*

Spre deosebire de numeroși culegători ai creațiilor populare, Ion Diaconu a vădit interes și pentru componenta muzicală a acestora, deși nu avea pregătire de specialitate. În *Reflexiuni despre cîntecul și versul popular* (1946), a încercat să răspundă la întrebarea ce și-o pusese și D. Caracostea: Ce ne este cîntecul poporan? În *Folclor din Rîmnicul Sărat*, vol. III (1948), a destinat întreaga introducere (86 de pagini) expunerii unor „observări fugitive asupra problemei lăutarilor". În *Ținutul Vrancei*, I (1969), declara că „Întregul material poetic a fost urmărit în conexiunea lui muzicală". Pentru ca acest demers să se desfășoare în condiții optime, a apelat la cel mai mare folclorist muzical al nostru, Constantin Brăiloiu. Despre colaborarea cu el Ion Diaconu a consemnat în aceeași carte: „În acest scop am străbătut Vrancea (imediat și Rîmnicul Sărat), în două veri (anii 1936, 1938 și numai parțial în 1940), împreună cu muzicologul folclorist și compozitor Const. Brăiloiu, strîngînd (cu fonograful Edison, perfecționat de dînsul, prin Béla Bartók, la Budapesta) un material bogat: liric, epic, de ceremonial, coreografic instrumental (fluier, caval, cimpoi, vioară, țambal, frunză, solz de pește)". Sînt apoi evocate, în aceeași carte, întîlnirile la București cu marele folclorist: „Cam de patru ori pe an (niște întîlniri rare din pricina drumurilor noastre de tinerețe, dese și îndelungi, pentru studii de teren) ne puteam întîlni la Arhiva fonogramică, să ne comunicăm ce-a făcut între timp fiecare în anchetele lui, apoi să revizuim amîndoi materialul cules împreună în Vrancea, să-l judecăm după alte impresii decît cele, prea spontane, din clipele descoperirii pe teren, și la urmă să ne desfătăm la frumusețea artei lor muzicale și poetice (arhiva fonogramică se găsea, pînă în 1944, pe strada Lipscani, înghesuită la etajul al treilea, într-un local prea nepotrivit pentru bogata colecție de cilindri care erau puși pe niște rafturi înguste, rînduite simetric,

înălțate, rînd pe rînd, parcă în siluета girafelor, către un fel de plafon ce-ți lăsa impresia nfinitului. Dintru asemenea spațiu redus în suprafață, și aglomerat, la cutremurul din noiembrie 1940 multe s-au prefăcut în cioburi, pierzîndu-se o avere documentară de neînlocuit)".

Au trecut anii și Ion Diaconu nu l-a uitat pe C. Brăiloiu, de care l-a legat o „distinsă prietenie". O mărturie în acest sens stau și paginile ce i le-a rezervat într-o lungă mărturisire ce mi-a încredințat-o în anul 1979 :

„Eu am avut norocul (aș putea spune : privilegiat !) să întîlnesc *melodia de artă* a *Mioriței* chiar în drumurile mele etnografice, dar cele din tinerețe. Era în vara anului 1935. Un bătrîn — fost numai cioban — Neculai Pătulea, din satul Nistorești (Vrancea sudică), mi-a cîntat din caval o „ńioriță dim bătrînj", de care nu mai auzisem ceva asemenea. În articulația ei melodică, toată „cîntarja" își păstra unele elemente comune variantelor auzite de mine în lumea păstorilor vrănceni de atunci (sînt 35 de ani !). Dar tonul ei melodic, arta digitației, sunetul profund rezonant al cavalului, desfășurarea lentă a „cîntării" întregi întreceau, prin măestria interpretului, ceea ce cunoscusem eu mai înainte. Avusesem norocul să ascult *Miorița* cîntată, tot din caval (pe lîngă fluier), și de bunicul dinspre mama (Stan Neagu, veteran de la războiul din 1877). Nici un cioban ori baci, din satul Tulnici (baștina lăutarului Vasile Pîrvu Botiță, „cumătrul" bunicului meu !), nu-l putea egala în arta cîntării din fluier, iar de preferință din caval. Pentru fiecare avea cîteva exemplare, de dimensiuni variate (lungime, diametru). Nu era seară din iernile cumplit de geroase pe valea Putnei, și viscolite de Crivăț — bunicul tétja-móșu îi mai zicea și „Șiolánul", pentru că „ti ardja pinî-ñ șioláni cîm bătja noáptja" — ca să nu cînte bătrînul veteran pînă la miez de noapte *Miorița* și „șiriágu óilor". Era atunci în cumpănă cu bunica : dînsa umbla după „sómnu di sára", fiind extenuată de munca zilei gospodărești. Era de altfel indiferentă față de „cîntic", gérs" și „zióc bătrînésc".

Dar bătrînul Neculai Pătulea, cel din satul Nistorești, mi-a apărut, în vara anului 1935, prea aparte față de bunic. Era o excepție etnografică rarisimă ! Melodia lui măiastră însă nu cuprindea într-însa un text egal în artă poetică : era în neorînduială, cu întreruperi și ezitare cînd îl „zicea" cu „gérs" ori în dictare. Cîteva încercări de actualizare a memoriei recitative au fost și ele fără de folos.

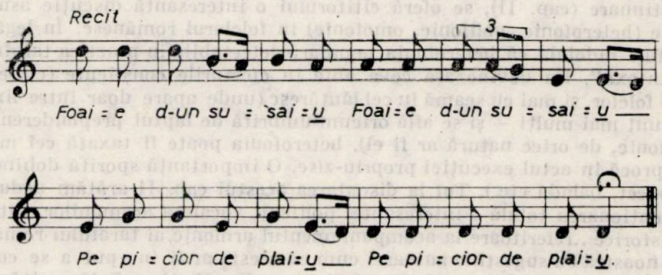
În toamna acelui an am fost în Vrancea și cu scriitorul Mihail Sadoveanu timp de o săptămînă. Întîmplarea a consemnat-o și dînsul ca pe o amintire aleasă a peregrinărilor sale neasemuite cu ale altor scriitori clasici („prima mea expediție în țara păstorilor" — vezi *Opere*, vol. 20, 1967, p. 45 ; cf. *Mărturisiri*, 1960, p. 229). După ce ne-am oprit în satul eponimic legendar Bîrsești (localizarea legendei cu baba Tudura vrăncioaia și cu Ștefan cel Mare !), ca să audă genialul povestitor etnoistoric pe un bătrîn, pe atunci vîrstnic în ținut (moș Anghel Cojocariu ; vezi amintirile mele în *Însemnări ieșene*, an. IV, 1939, nr. 7), am făcut popas documentar în alt sat istoric, Năruja (cel al dezrobirii Vrancei din cotropirea boierului Roznovanu, 1801—1817 ; vezi *Ținutul Vrancei*, I, 1930, p. XXII—XXV). Apoi m-am dus cu scriitorul în satul Nistorești. Am însemnat, în altă parte, despre uimirea lui Sadoveanu cînd a ascultat cavalul lui Pătulea (vezi *În Vrancea, cu Mihail Sadoveanu*, Iași, 1939, p. 7). L-am văzut pe scriitor transfigurat, adînc îngîndurat și tăcut în imensa lui liniște interioară. Numai atîta mi-a împărtășit, la un răstimp : asemenea melodie nu mai auzise nicăieri, pe cuprinsul neamului nostru.

Trec trei ani pînă să pot găsi disponibil pentru un drum greu de studiu etnografic, în Vrancea, pe muzicologul Const. M. Brăiloiu. Ne cunoscusem cu doi ani înainte. Atunci ne-am și împrietenit, și prieteni devotați am rămas pînă în anul 1944, vara (vezi *Ținutul Vrancei*, I^2, p. 74).

În sfîrșit, iată-mă cu renumitul muzicolog—astăzi în faimă internațională—în satul Nistorești (octombrie 1938). Brăiloiu (care mai cercetase muzicologic Vrancea (numai satul Nereju, în 1927) se arăta sceptic cînd îi repetam, insistent, părerea mea că am avea în Neculai Pătulea un cîntăreț aproape fenomenal. După ezitări, începe „experimentul folcloric" preconizat de mine (cîndva, Brăiloiu îl socotise timp epuizat ; vezi și *Ținutul Vrancei*, I^2, p. 91—95). La început — pentru „deprinderea degetelor"—bătrînul ne-a cîntat cîteva „hori de joc" pentru tineret, apoi unele melodii „de inimă albastră", „cîntece de dragoste", iar la urmă — după procedeul și îndemnul meu — mult dorita *Miorița*. Am văzut cum Brăiloiu rămăsese cu privirea lui profund analitică în toată încordarea atenției, tăcut și parcă absent de lîngă mine. Îl aud spunînd bătrînului, cu glasul său într-un calm impresionant, așa cum îi era felul cînd avea în față un informator prestigios : „Moșule, să fii bun și să ne mai cînți o dată *Miorița* asta a dumneata" (titlul îl rostise răspicat chiar în graiul dialectal). Repetarea melodiei a fost aidoma cu ce cîntase bătrînul. Muzicologul a rămas mai departe incomunicabil. Mi-am dat seama că trebuie să-l las pe deplin în izolarea lui de studiu. Dar simțeam cum rămăsese cu totul învăluit de arta meșterului cîntăreț. A urmat înregistrarea pe un cilindru (cu fonograful Edison). A reluat-o pe alt cilindru. Brăiloiu avea un gest caracteristic către executant, făcut cu mîna dreaptă, prin care îl oprea voluntar, fără ca să-l intimideze ori să supere subiectul în experiment. Nu-l oprea din cîntare cu nici o vorbă ori interjecție. Numai semnul mîinei era oprelîștea necesară : tăia aerul într-un fel oblic ușor. Atîta. După care puteau urma, la fel de

normal, după o pauză odihnitoare, alte înregistrări, oprite cu același semn final, atît de natural și de odihnitor pentru cîntăreț ori recitator. Era un gest de o simplitate uimitoare, comunicabil parcă printr-un fel de fluid spiritual rarisim. Abia după înregistrare (la care eu am rămas spectator impresionat), Brăiloiu s-a apropiat de mine, vorbind oarecum tainic, reținut în vorbă, exprimîndu-se rar, sobru și concis : „Meștere (era un apelativ de intimitate amicală, cînd eu îi replicam : *maestre*), află că dacă noi amîndoi am fi adunat în toată viața noastră *de teren* numai această singură cîntare a *Nioriței*, încă ar fi însemnat că n-am fi bătut degeaba noroaiele, pe ploi, pe burnițe, pe ninsori, umblînd leura prin Vrancea dumitale, și pe unde-om mai fi fost noi" ... Îl întreb, cu calm, de rostul afirmației care mă uluise. Brăiloiu îmi replică sentențios : „Am nemerit, prin dumneata, prototipul *Mioriței* arhaice. E ceva care ne duce spre fundul cîntării păstorești primitive, substratul traco-iliric, și mai departe spre orientul asiatic. Asta-i tot !" Apoi, cu dezinvoltura lui spirituală unică, am trecut, repede, la „petrecerea zilei" (aveam cu noi un vin „clar de Odobești", din care degustam, cu prudență și economie, atunci cînd norocul ne scotea în cale un informator prețios).

Ne hotărîsem amîndoi (prin „legămînt vrăncenesc" : „jurămîntul cu brazda-n cap", după norma juridică din bătrînii Vrancei — cum ziceam noi doi în clipele destinderii din munca *de teren*), ca să nu comunicăm nimănui „perla mioritică" (epitetul era rostit de Brăiloiu cu ușoară ironie, vizînd „spațiul mioritic" al lui Lucian Blaga). Nici oral, nici în scris, decît după un prealabil acord amical. Dar ... Const. M. Brăiloiu — din streinătatea Occidentului — a publicat singur — fără știrea mea — capodopera melodică a *Mioriței* vrăncene (ba culminativă pentru întregul repertoriu muzical românesc !). A fost în 1940, adnotînd-o surprinzător, cu toată sagacitatea, ca pe o noutate epocală : „ ... le repertoire épique roumain renferme pourtant quelques pièces de haut prix, telle cette célèbre *Mioritza*, ... mais dont nous venons de découvrir la mélodie authentique" (vezi *La musique populaire roumaine*, extrait de la *Revue musicale*, no. spécial : *La musique dans les pays latins*, Fevrier—Mars 1940, p. 8)".



Ion Diaconu a transcris alăturat melodia culeasă (vezi mai sus clișeul) atunci cu Brăiloiu, care „descinde de-a dreptul din mediul curat păstoresc vrăncean — adică cel arhaic, cu mult departe de „cîntarea" lăutărească, cea prea alăturea de melosul patetic al cavalului și fluierului păstoresc". Este melodia amintită—spunea I. Diaconu—„model strict etnografic-folcloric", „iar nu decalc lăutăresc întîmplător". Aceasta s-ar fi cuvenit să figureze în monografia mioritică a lui Adrian Fochi, opina I. Diaconu.

Alte documente din bogata arhivă ce-a rămas de la cercetătorul Vrancei (între care o serie de scrisori de la folcloriști muzicali : C. Brăiloiu, G. Breazul, Achim Stoia, Ioan R. Nicola, Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru) vor completa imaginea lui I. Diaconu ca prețuitor al muzicii populare, al cercetătorilor ei de seamă.

SPERANȚA RĂDULESCU, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București, Editura Muzicală, 1984, 723 p.

Colecția națională de folclor s-a îmbogățit, după valoroasa lucrare a lui C. D. Georgescu, recenzată de noi în numărul precedent al „Revistei de etnografie și folclor", cu încă un substanțial volum, privitor tot la muzica de joc. Cele peste 700 de pagini ale acestei lucrări, din care cca o sută conțin studiul introductiv, iar restul de șase sute cuprind 193 exemple muzicale, în transcriere în general completă, oferă o mare cantitate de informație, rod al străduințiilor în acest sens ale autoarei, întinse pe aproximativ patru ani (v. inform. la p. 55 și 87). Fără îndoială un asemenea efort, susținut — după cîte știm — de o pasiune comparabilă, nu putea să nu ducă la multe rezultate pozitive și vom încerca să dăm seama despre ele ; toto-

dată amploarea întreprinderii era sortită să prilejuiască și unele neîmpliniri, iar despre acestea va trebui de asemenea să vorbim.

Calitatea cea mai de preț a volumului se arată a fi cuprinderea sa largă. El își vădește utilitatea mai cu seamă atunci cînd este parcurs de la un cap la altul, căci — oricare ar fi obiecțiile de amănunt și vor fi destule — o idee generală despre repertoriul melodiilor de joc ale tarafurilor se încheagă negreșit, și se încheagă — ni se pare — cu un ridicat grad de adecvare la realități. Autoarea s-a limitat la tarafurile tradiționale sătești (și bine a făcut), iar pe această cale a reușit să prezinte un compendiu foarte plauzibil al modalităților armonice, al extensiei repertoriului, al marii diversități timbrale, al bogăției ritmice, ce pot fi întîlnite în această zonă a folclorului românesc. Am avut răbdarea — și pînă la urmă plăcerea — de a parcurge volumul de două ori de la un cap la celălalt, iar impresia de contact util cu realitatea folclorică globală s-a confirmat.

Studiul inițial conține patru capitole mari : primul, oferind generalități, unele date istorice și descriere tipologică, duce finalmente la ,,clasificarea tarafurilor", concepută judicios *în funcție de nucleul compartimentului acompaniator*. Cele 9 modele propuse : tarafuri axate pe, respectiv, cobză, chitară, zongoră, țambal, vioară secundă acordată normal, braci, instrumente de suflat, acordeon și armonică-muzicuță, combinînd — precum se vede — criteriul instrumental cu o sumară dar reală și eficientă distribuire geografică, ne par a oferi mai multe șanse de prindere a concretului decît ulterioara regrupare a modelelor în cinci categorii, determinate exclusiv pe considerente tehnice (coarde ciupite, percutate, frecate, suflători, instrument aerofon cu resurse armonice). Într-adevăr, există prea puțină probabilitate ca limbajul armonic din centrul Ardealului să aibă multe puncte comune cu cel din Mehedinți sau Gorj (a se compara în acest sens melodiile 78—85 cu, respectiv, 112—126), aceasta doar pe motivul că în ambele șiruri de piese e vorba de instrumente ,,cu coardele frecate". Cu atît mai mult cu cît în interiorul așa-ziselor ,,categorii" autoarea ea însăși rînduiește totuși materialul conform precedentelor ,,modele".

În continuare (cap. II), se oferă cititorului o interesantă discuție asupra formelor de plurivocalitate (heterofonie, polifonie, omofonie) în folclorul românesc. În legătură cu aceasta exprimăm totuși îndoiala că heterofonia populară detectabilă în practica tarafurilor ar putea fi numită o ,,sintaxă". Ea devine așa ceva abia în eforturile conștiente (culte) de a o utiliza sistematic ; în folclor, și mai cu seamă în cel lăutăresc (unde apare doar între liniile soliștilor — cînd aceștia sunt mai mulți — și se află oricum umbrită de faptul preponderent al acompaniamentului armonic, de orice natură ar fi el), heterofonia poate fi taxată cel mult de toleranță melodică reciprocă în actul execuției propriu-zise. O importanță sporită dobîndește ea abia în alte genuri (bocet, baladă etc.). Tot la discutarea acestui cap. II arătăm nedumerirea noastră față cu nonmenționarea totală a interesantei polifonii vocale a aromânilor. Cît despre scurtele considerente istorice ,,referitoare la acompaniamentul armonic al tarafului românesc", mărturisim simpatia noastră cu sugestiile autoarei cum că acesta ar fi început a se contura ,,cu mult înainte de secolul al XIX-lea" ; evident, problema e departe de a fi lămurită și ea merită un interes special, combinat desigur cu o documentare exhaustivă.

În redactarea capitolului III *(Limbajul armonic al jocurilor populare românești)*, textul fundamental al studiului, autoarea a fost din nefericire prea zgîrcită cu spațiul. Cele 20 de pagini consacrate subiectului, urmate — e drept — de o privire sintetică pe alte trei pagini, ni se par cu totul insuficiente spre a cuprinde într-adevăr fenomenele. Grija de conciziune (și trebuie arătat că autoarea *are* în genere calitatea formulărilor precise și adecvate) se arată în cazul de față nu numai excesivă, dar cîteodată de-a dreptul dăunătoare adevărului. Cîteva exemple :

— afirmă autoarea (pag. 72) : ,,armonizările populare sunt tonale, indiferent de profilul modal al melodiilor cărora li se aplică" ; dar cum se explică în acest caz notele melodice prin care țambalul acompaniator atinge de atîtea ori treptele a 2-a și a 4-a alterate superior sau a 7-a alterată inferior și pe care *le preia din modul melodiei principale* (între nenumăratele exemple posibile, v. de pildă melodia 42, în Re, cu acel *sol diez* constitutiv, care se regăsește în acompaniament (!) ; la fel mai departe — p. 228 — cînd apare *do mixolidic* la violină, țambalul introduce și el *si bemol* între sunetele sale ; ș.a.m.d.) ; tot în legătură cu armonizările strict ,,tonale" : oare sistemul salturilor dominantice practicat în tarafurile cu violă din centrul Ardealului poate fi el integrat fără probleme sistemului tonal (presupus ,,cel clasic") sau reprezintă cumva un fenomen original, greu reductibil la sistemul ca atare ?

— enharmonia presupusă de autoare (v. p. 75) nu apare convingător demonstrată ; exemplul aflat la pagina respectivă (extras din melodia 72, p. 349)[1] vădește că acel *re bemol* este de la început un *do diez* (sensibilă în *re minor)* și că nu avem de a face cu vreo transformare enharmonică ; în restul textelor nu întîlnim exemple concludente de enharmonie ;

— e puțin probabil ca ceea ce autoarea numește ,,țiitură oltenească" (es-tam) să fi fost asimilat de tarafurile muntenești și moldovenești ,,prin medierea acordeonului" (p. 80) ; în alte regiuni un asemenea acompaniament în contratimpi s-a numit de multă vreme ,,nemțesc" (v. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, p. 102—103) și cunoașterea

lui foarte timpurie a stat la baza unor pasaje din cele două rapsodii ale lui Enescu, elaborate — să nu uităm, la imitarea lăutarilor — încă din 1901—1902!

— în fine, ne vine greu să admitem că în idiomul dominat de ţambal apar frecvent salturi dominantice la 3—4 cvinte distanţă, exact ca în limbajul armonic al centrului Transilvaniei; exemplul de la p. 74 (15 a) arată limpede o modulaţie cromatică, prin alterarea superioară a treptei a 5-a din *Fa* (în speţă *do diez)* şi obţinerea pe această cale a acordului de dominantă în *re minor* (tonalitate relativă); nicidecum acordul *la — do diez — mi* (realizat — reamintim — în *Fa* şi conducînd către *re minor)* n-ar putea fi taxat drept „dominanta a 4-a"; în general, de altfel, tocmai în legătură cu idiomul armonic creat în jurul ţambalului se neglijează piesa de bază: modulaţia cromatică în sensul obişnuit, tipică, specifică, şi foarte rar întîlnită în limbajul dezvoltat în jurul viorii secunde sau al violei.

În legătură cu acompaniamentul avînd ca nucleu acordeonul, autoarea dezvăluie cu curaj toate neajunsurile pe care acesta le poate provoca şi în multe cazuri le-a şi provocat: amestecul procedeelor armonice între feluritele idiomuri, depersonalizarea şi uniformizarea, suprimarea superpoziţiilor acordice întîmplătoare, dar atît de savuroase. De altfel, cu tot atîta simţ al răspunderii şi cu autoritatea unei cunoaşteri bine întemeiate semnalează d-sa şi neajunsurile ce pot rezulta (şi rezultă efectiv) în practica tot mai încetăţenită a „aranjamentelor", ca şi a tehnicii pure şi simple a orchestrelor populare, ducînd în cele din urmă la „afectarea gravă a variabilităţii ... coordonată esenţială a creaţiei folclorice".

Studiul se încheie (cap. IV) cu date asupra corpului de texte din care a fost selecţionat conţinutul volumului, asupra împărţirilor zonale, asupra ordonării textelor în secţia principală („antologie"), şi cea secundară („addenda"), şi cu o bibliografie selectivă. La finele cărţii aflăm şi un bine venit rezumat de 4 pagini în limba engleză. Ar fi totuşi utilă, pentru uşurarea consultării volumului, o trimitere — în „cuprins" — la titlul şi pagina fiecărui joc în parte.

În ansamblu, deci, este vorba de un studiu de certă valoare, din care firește nu am putut reproduce toată informaţia utilă şi care, scris într-o limbă foarte clară şi adesea elegantă incită la meditaţie şi concluzionări proprii. Cîteva nedumeriri referitoare la cuvinte forţate sau la exprimări improprii:

— „performanţe" cu sensul de „execuţii" (de la englezescul „performance", cînd totuşi limba română a reţinut sensul francez al cuvîntului, utilizat de însăşi autoare la p. 64!);

— „bi-cord" pentru „acord defectiv"; numerotaţia grecească (bi, tri, tetra, penta) a fost reţinută în limbajul muzicologic pentru fenomene de succesiune, nu de simultaneitate; în plus acordul din două sunete ca atare are o istorie destul de veche în însuşi cadrul limbajului armonic (v. Beethoven, *Simfonia 9-a*, prima mişcare, sau Wagner, începutul uverturii la *Vasul fantomă)*; în fine, teoria mai nouă acceptă termenul de acord cam pentru orice agregat vertical, cum ar fi suprapuneri de secunde, de cvarte, de cvinte, depăşind întru acestea sensul mai vechi de „suprapunere de terţe", reţinut în prezenta cercetare.

Trecem acum la comentarea exemplelor propriu-zise. Ca unul ce am trecut cîndva prin purgatoriul atît de chinuitor al transcrierilor de taraf, înţelegem perfect şi oarecum am putut reconstitui pe parcurs momentele de dubiu şi uneori disperare cu care neîndoielnic a fost confruntată cercetătoarea. Cu acest grad de înţelegere sporit ne mărturisim admiraţia pentru rezultate, neţinînd totuşi să mascăm evidentele neajunsuri şi chiar erori. Calitatea dominantă a transcrierilor pare a fi o (în general) justă restituire armonică, ceea ce conduce la formarea unei opinii în majoritate corecte asupra universului armonic respectiv. Defectul lor principal, rezultat adesea — cum mărturiseşte şi autoarea (p. 91) — din „insuficienta cunoaştere a resurselor tehnice active ale instrumentelor acompaniatoare", stă în nu deajuns de convingătoarea punere în pagină. Apar astfel poziţii acordice imposibile la viori sau viole, alternări de acorduri pe două şi trei voci cu totul improbabile la braci, notări derutante la acordeon. Scordaturile — deşi nu consemnate în fişe — ar fi putut fi reconstituite cumva pe baza audiţiei şi a cunoaşterii instrumentelor, iar ceea ce apare drept supărătoare stereotipie la broancă în piesele tarafului lui Lică (Todor) Soimoşan (piesele 167—173), ar fi fost eludat dacă se menţiona în cartograme faptul că piesele au fost realizate de instrumentist în tehnica bită-piscălău, transformîndu-se astfel instrumentul armonic într-unul de percuţie cu înălţime determinată pentru piesele rapide aci transcrise (am participat personal la una din culegeri şi ne amintim perfect acest amănunt, precum şi faptul că înregistrarea a fost făcută în dublu, o dată cu instrumentul solist în prim plan, iar a doua oară cu sectorul de acompaniament în aceeaşi poziţie privilegiată). Ţambalul, la rîndul său, se vede restituit grafic într-o notaţie puţin apropiată, cu sunetele mîinii drepte scrise în general cu două cozi (ceea ce duce gîndul la atacarea simultană a coardei cu ambele ciocănele!), dar nici acest procedeu nu este exclusiv, căci apar şi cîte două sunete pe o singură coadă (melodiile 49, 54, 62, spre exemplu), apare şi scrierea simplă alternînd cu cea pe două cozi (v. ex. 59 şi 60); ba uneori întîlnim şi două rînduri de evenimente suprapuse (melodia nr. 28). Toate aceste incertitudini de scriere, ca şi alte inconsecvenţe, cum ar fi notarea transpozitorie a clarinetului în *Si bemol*, dar notarea în *do* a saxofonului şi a torogoatei (instrumente transpozitorii şi ele), scrierea în 3/4 şi valori duble a unei inconfundabile hore

boiereşti în 6/8 (nr. 28), grafia cînd pe baza pulsaţiei de optimi (nr. 38, 39), cînd de pătrimi (nr. 41, 44 etc.) a aceluiaşi joc (sîrba), incertitudinea cazurilor cînd basul e notat „loco" şi cînd trebuie citit la octava inferioară, ca şi unele (după noi) improprii armuri la cheie (*e.g.* nr. 100, 110, 111 sau nr. 128, unde mai mult ca sigur saxofonul a cîntat nu în *Si major*, ci în *Si bemol* — tonalitatea sa de acordaj !), toate acestea constituie mici, dar din păcate vizibile scăderi ale rezultatelor unei întreprinderi atît de meritorii în alte privinţe.

Tot graba pare a-şi fi spus cuvîntul şi în includerea unor piese nu tocmai apte a duce la concluzii asupra armonizării muzicii folclorice româneşti. Dacă cercetătoarea a găsit cuvinte atît de juste şi de pasionate spre a deplînge ravagiile cauzate de un anume tip de formaţii şi dacă dorinţa sa de puritate a făcut-o să se restrîngă cu îndreptăţire la taraful tradiţional sătesc, nu înţelegem de ce a admis în antologia d-sale piese ca *Mazurca* (nr. 32) sau *Valsul dimineţii* (nr. 61). În genere, credem — bizuindu-ne şi pe propria experienţă — că este imposibil a face transcrieri de absolută acurateţe lucrînd, timp de 3—4 ani, în medie o transcriere la 3—4 zile (unele piese au 10—12 pagini a cîte patru sisteme !). Este ceea ce reiese din destăinuirile autoarei de la p. 87. Fără a pomeni de faptul că în acest timp mai apar şi alte obligaţii profesionale (deplasări pe teren, audieri de material, studiu, redactare ş. a.m.d.), deci durata medie reiese şi mai redusă. Sau mai bine spus : faptul e posibil, dar rezultatul — deşi conţinînd o bună parte de adevăr la nivelul generalităţilor — va fi incomplet (o spunem cu infinită părere de rău), şi pe alocurea — în amănuntele concrete — îndoielnic, aşa cum apare şi din obiecţiile mai sus expuse şi care nasc firesc în mintea oricui a fost cît de cît familiarizat cu materialul şi cu problemele.

Probabil că din toate cele de pînă aci reiese impresia unei poziţii mai critice decît cea pe care o are de fapt autorul rîndurilor de faţă. Adevărul e că genul recenziei tentează la o exacerbare a facultăţilor şi spiritului critic şi că e greu, în puţinele rînduri ale unui asemenea text, să enumeri toate punctele pozitive ale unei lucrări, mai ales de întinderea celei în chestiune. Ţinem totuşi să subliniem la sfîrşit încă alte cîteva dintre acestea :

— marea frumuseţe melodică a celor mai multe dintre exemple ;

— calitatea de antologie *reprezentativă* a întregului ;

— acurateţea evidentă a notaţiilor de chitară, zongoră şi mai ales ţambal (chiar dacă nu suntem de acord cu grafia adoptată), calitate care poate prilejui eventual în viitor şi concluzii mai complete decît apar în studiul introductiv ;

— curajul întreprinderii şi rezultatele globale în bună măsură preţioase.

În concluzie deci : ne aflăm în prezenţa unui efort major, bine venit în ansamblul cercetărilor noastre de folclor, umplînd cu destul succes o lacună importantă. Probabil că însăşi autoarea va simţi cîndva nevoia să revină, poate nu neapărat asupra întregului, ci tocmai aprofundînd pe rînd idiomurile regionale şi detectîndu-le cu acuitate sporită caracterele inconfundabile.

Ne gîndim în primul rînd la repertoriul formaţiilor atît de speciale din părţile Aradului şi la înregistrările bănăţene existente în arhivă (puţinele transcrieri de *Icdere* şi *Poşovoaice* odinioară făcute — nearmonic — ne-au lăsat un gust cu totul aparte) şi suntem convinşi că autoarea posedă remarcabile resurse pentru a aduce încă destulă lumină chiar în acele locuri prin care a mai trecut cîndva.

Pascal Bentoiu

NOTĂ

[1] Ar fi fost extrem de util ca toate exemplificările din cuprinsul studiului propriu-zis să conţină trimiteri la textul de origine.

NICOLETA COATU, *Lirica populară românească cu tematică actuală — clasificarea tematică a variantelor motivice* —, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, XL +443 p.

Proiect de vaste dimensiuni, pe măsura unanim recunoscutei bogăţii şi varietăţi a creaţiei noastre populare, Colecţia naţională de folclor, elaborată de Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologice, s-a îmbogăţit cu un nou volum, care vine să acopere, după cele două masive opuri cuprinzînd epica populară (*Cîntecul epic eroic. Tipologie şi corpus de texte poetice*, E. A., 1981 ; *Balada familială. Tipologie şi corpus de texte poetice*, E. A., 1983, ambele realizate de Al. I. Amzulescu), un alt sector important al literaturii orale — lirica.

Îi revine tinerei cercetătoare Nicoleta Coatu meritul de a se fi încumetat la o astfel de întreprindere anevoioasă și plină de riscuri, dată fiind multitudinea de probleme teoretice pe care le ridică lirica populară în general și cîntecul nou, contemporan în special. Este adevărat că lirica populară cu tematică actuală stă de mai multă vreme în atenția cercetătoarei care i-a consacrat, în timp, o serie de studii *(Continuitate — discontinuitate/tradiție — inovație în lirica populară cu ideatică nouă*, „Anuarul ICED", 1980 ; *Contribuții teoretice la cercetarea problematicii liricii populare cu ideatică nouă*, R.E.F., 1, 1981 ; *Considerații asupra Catalogului creației lirice cu ideatică nouă*, R.E.F., 2, 1982 etc.) ale căror linii de forță constituie substanța densei *Introduceri* (p. IX — XXXV) cu care se deschide volumul.

Trebuie reținută, de la început, distincția pe care o face autoarea între „categoria textelor lirice care apar *spontan, conform legității proprii și circulației unui produs folcloric* și care confirmă capacitatea de adaptare și integrare a noilor valori la continuitatea valorilor tradiționale" și „categoria textelor *create* sau *preluate* și *reinterpretate* cu intenția *producerii în contexte ale culturii de masă, de tipul spectacolului, sau a difuzării prin publicații, radio, televiziune*" (subl. aut.) (p. IX). Pornind de la această distincție operațională, sînt discutate statutul performerului și al audienței, natura diferită a comunicării *orale* „de tip folcloric", „în contexte specifice culturii folclorice", față de același tip de comunicare „într-un spectacol de masă", într-un „cadru convențional", explicîndu-se — prin circulația textelor dintr-un context în altul — procesul apariției *variantelor*. În acest cadru se fac precizări utile în legătură cu materialul faptic care alcătuiește *corpusul* de față, *corpus* cuprinzînd atît „*variante folclorice*" (piese de arhivă, culese în cadrul unor cercetări de teren), cît și „*variante-interferate culturale*" (bucăți extrase din publicații, colecții etc.), cu alte cuvinte „*cîntece* cu tematică actuală" și „*poezii* populare propriu-zise", ambele privite „*exclusiv* din punct de vedere *literar*". Abordarea textelor folclorice ca *literatură* nu reprezintă o opțiune surprinzătoare ; dimpotrivă, ea se înscrie într-o direcție — am putea spune tradițională, veche oricum în folcloristica românească — impusă de chiar primii noștri culegători care au văzut în textul folcloric în primul rînd latura lui verbală, componenta poetică („*poezii* populare", „*literatură* populară"), și se justifică pe deplin în cazul de față, date fiind condiția, statutul și proveniența textelor inventariate.

În plus, volumul în discuție își propune să ofere o „clasificare tematică a variantelor motivice", înscriindu-se în tentativa de sistematizare a liricii populare în general, sub forma unui *catalog* ale cărui principii de alcătuire au fost formulate mai de mult de Sabina Ispas și Doina Truță în *Propuneri pentru catalogul liricii orale românești*, R.E.F., 2, 1974.

Natura specială a textelor supuse acum operației de inventariere nu permite, totuși, aplicarea *tale quale* a acestor principii, nici a conceptelor operaționale *(motiv, variantă motivică)*, impunînd o serie de precizări cu privire la constituenții luați în considerare în alcătuirea respectivului indice tematic. Nicoleta Coatu distinge între „a) motive propriu-zise, bine consolidate în procesul circulației orale ; b) motive în curs de formare ; c) fragmente de texte-prototipuri care nu au fost puse încă în circulație, deci nu au început să se contureze ca motive" (p. XIII—XIV). Sigur că, mai ales această ultimă precizare poate să suscite unele întrebări vizînd natura *folclorică* (în sens tradițional) a textelor inventariate, dar autoarea adoptă o atitudine lucidă, obiectivă asupra fenomenului, intuind — din observarea atentă a modului de manifestare și de existență a liricii populare contemporane, nu — procesul devenirii acesteia, specificul său în raport cu lirica tradițională. Se știe că, dintre toate categoriile literaturii orale, lirica este cea mai deschisă înnoirilor, adaptărilor, contemporaneizării. Pentru acest volum al Colecției naționale de folclor a fost aleasă numai o secțiune din vastul cîmp *tematic* al liricii populare, secțiune care — prin profilul său *(tematica actuală)* — implică și un ferm decupaj *în timp*. Căci în timp ce alte categorii tematice ale liricii populare sînt prezente, uneori cu aceeași vigoare, în creații foarte vechi și în producții foarte „noi", contemporane, actuale (cîntece de dragoste și dor, de înstrăinare, de jale, de urît etc.), textele care fac obiectul volumului de față aparțin *în totalitate* creației ultimelor patru decenii și sînt inspirate *exclusiv* din realitățile și evenimentele celor 40 de ani trecuți de la actul istoric de la 23 August 1944.

De altfel, în secțiunea I — *Clasificarea tematică fundamentală*, prima subsecțiune grupează texte care au în centrul lor : *1. Transformări politice-sociale-economice-culturale după 1944*, cu subclasele tematice *1.1. Evenimente istorice (1.1.1. Insurecția națională armată antifascistă și antiimperialistă ; 1.1.2. Instaurarea regimului democrat ; 1.1.3. Înfăptuiri ale regimului democrat* etc.) și *1.2. Procese istorice (1.2.1. Procesul de electrificare a țării ; 1.2.2. Transformarea socialistă a agriculturii* etc). Celelalte subsecțiuni ordonează, după același model, textele care tratează : *2. Despre țară — republică ; 3. Despre partid ; 4. Despre muncă ; 5. Despre viață ; 6. Starea de satisfacție și disponibilitate psihică a omului ; 7. Despre pace ; 8. Despre dragoste.*

Secțiunea a doua a clasificării prezintă, după expresia autoarei, „*Combinatoria tematică*, modalități multiple de asociere pe baza compatibilității, a atracției tematice" (p. XVI).

În interiorul fiecărei teme se realizează anumite „grupări ale variantelor motivice", iar în interiorul acestora se propune un „decupaj emblematic", oferindu-se apoi „rezolvări ale grupării" pe baza unor „eșantioane de variante exemplificatoare" urmate, de fiecare dată, de un „indice bibliografic". Rezultă astfel un panoramic vast al acestei secțiuni a creației populare

românești, o radiografie de maximă acurateţe şi exactitate a liricii populare cu tematică actuală, în sumă, un preţios instrument de lucru.

Merită, de aceea, elogiată nu numai competenţa ştiinţifică indiscutabilă pe care o deţine Nicoleta Coatu, ci şi travaliul imens, efortul greu de apreciat în cuvinte pe care îl presupune o astfel de lucrare. Trebuie, de asemenea, să adresăm un cuvînt de preţuire editorului Iordan Datcu, el însuşi folclorist apreciat, pentru importanta sa contribuţie la apariţia în cele mai bune condiţiuni a acestei cărţi dificile.

Cu volumul *Lirica populară românească cu tematică actuală* Colecţia naţională de folclor înscrie o nouă realizare de prestigiu, iar categoria în discuţie dobîndeşte cel mai autentic certificat de existenţă.

Nicolae Constantinescu

Actes du colloque international „L'élevage et la vie pastorale dans les montagnes de l'Europe au Moyen Âge et à l'Époque Moderne", Publication de l'Institut d'Études du Massif Central, Fascicule XXVII, Université de Clermont-Ferrand II, 1984, 440 p. in -4°

La şase decenii de la apariţia bine cunoscutei monografii regionale pluridisciplinare *La vie pastorale dans les Alpes Françaises* a prof. Philippe Arbos, Institutul pentru Studierea Masivului Central de pe lîngă Facultatea de Litere şi Ştiinţe Umane, din centrul universitar în care antropogeograful francez a desfăşurat o activitate prodigioasă de 35 de ani, a avut aleasa inspiraţie de a organiza un colocviu internaţional pe tema păstoritului în munţii continentului european în cursul evului mediu şi al epocii moderne (2—5 iunie 1982).

Volumul rezultat cuprinde — pe lîngă alocuţiunea inaugurală rostită de organizatorul colocviului, prof. Abel Poitrineau, directorul institutului — 29 de studii, comunicate ca atare într-un cadru plenar şi dezbătute de specialişti din 11 ţări europene : Bulgaria (1), Elveţia (2), Franţa (15, şi anume din Clermont-Ferrand, Paris, Grenoble, Montpellier, Saint-Etienne, Metz, Pau), Italia (1), Marea Britanie (1), Norvegia (1), Polonia (1), R. F. Germania (2), România (3), Spania (1), Ungaria (1).

Înainte de a proceda la semnalarea principalelor constatări şi concluzii etnologice şi totodată interdisciplinare de interes teoretic şi metodologic european, iar implicit şi românesc, conţinute în acest volum de dimensiuni monumentale, consemnăm sublinierea lui A. Poitrineau că zona Masivului Central francez este o „ţară" milenară, fapt care ne duce cu gîndul la numeroasele „ţări" intracarpatice şi pericarpatice româneşti, de asemenea milenare, care au deţinut şi ele statutul de „teritorii-nuclee" de stabilitate antropogeografică şi de continuitate etnoistorică şi etnoculturală, ca şi „ţara" lui Vercingetorix.

Deci, în limitele date, facem loc contribuţiilor de ordin istoric, interocupaţional, tipologic şi etiologic.

Începem cu două studii franceze ce privesc situaţii mult anterioare evului mediu. Deşi n-o afirmă ca atare, ambele oferă descrieri remarcabile ale formei clasice a păstoritului de pendulare simplă. În cel care prezintă activitatea pastorală în masivii vulcanici Auvergne, din timpuri protoistorice pînă în evul mediu (L. Tixier, p. 185—202), sînt reconstituite coliibele de piatră utilizate la vărătul pe munţii înalţi, de o morfologie şi funcţionalitate comparabile cu cele scoase la iveală prin săpăturile arheologice din Carpaţii Olteniei, Poiana Ruscăi, Munţii Orăştiei etc. În celălalt, despre o zonă de păstorit gallo-romană în Munţii Vosgi (J. Harmand, p. 203—216), o dată cu demonstrarea caracterului predominant pastoral al economiei aşezărilor omeneşti din această zonă realizează o identificare detaliată a unor drumuri pastorale utilizate ca atare în timpul ocupaţiei romane.

Alte studii oferă importante informaţii arhivistice referitoare la formele de transhumanţă exercitate de diferitele popoare europene. Cea mai veche datare cuprinsă în volum a fost pusă în valoare de R. Comba (Torino), în *Izvoare şi probleme de păstorit în Alpii piemontezi în secolele XII—XV* (p. 7—14). Pe lîngă descrierea unor forme certe de transhumanţă amplă (după vărătul la păşunea montană din regiunea Piemonte, mănăstirile îşi trimit oile la iernat în zonele calde din cîmpia Liguriei), sursele depistate i-au permis să releve circumstanţele în care instituţiile ecleziastice se vedeau silite să apeleze la modalităţile acestui tip : atunci cînd utilizarea pe loc a furajelor oferite de zona finaţelor nu mai putea asigura iernatul turmelor. Ca în multe alte regiuni europene, inclusiv în spaţiul românesc, se confirmă încă o dată dezvoltarea transhumanţei din păstoritul pendulator, şi anume din subtipul de pendulare dublă caracterizat prin iernatul (ori chiar tomnatul, iernatul şi primăvăratul) în zona finaţelor de sub pădure, de pădure sau de munte. În perioada secolelor XII—XV, documentele descoperite de Ch. Reinicke (Trier)

pun în lumină același proces cauzal și etiologic — de trecere la transhumanță cînd finațele pentru iernat deveneau nesatisfăcătoare în raport cu creșterea șeptelului solicitat de orașe și de piețele mari de desfacere (carne, brînzeturi, blănuri, piei, lînă) — pretutindeni în vestul Germaniei și cu deosebire în zonele Eifel și Hunsrück (p. 37—54). Pe măsura înaintării din feudalism în epoca modernă, nevoile de lînă ale fabricilor textile deveneau tot mai presante, impulsionînd sporirea turmelor mari de oi, iar pe proprietarii acestora să contracteze diverse modalități de iernat în zonele cu cîmpii agricole. Fenomenul este confirmat și de cercetările întreprinse de Fr. Lerner (p. 69—88) în zonele cu munți mijlocii care acoperă teritoriul cuprins între Köln-Hanovra-Leipzig-München-Stuttgart-Strassburg : Pădurea Neagră, Alpii Suabi, Alpii Franci, Pădurea Turingiei, Harz, Pădurea Vestică etc. Cu atît mai mult cu cît impulsul pentru dezvoltarea oieritului venea și din nevoia de a se înfrînge concurența lînii și a țesăturilor fine de lînă provenite din Anglia și Flandra. Mult mai sistematic analizează fenomenul transhumant P. Bozon, pe platourile înalte Vivarais, actualul departament Ardêche, regiune tărmurită pe dreapta de un segment al fluviului Rhône, iar pe stînga de cursurile superioare ale rîurilor Allier și Loara, bogată în pășuni (p. 283—288). În evul mediu s-a exercitat o transhumanță redusă, turmele mănăstirești și nobiliare avîndu-și adăposturile durabile pe domeniile din zona pășunilor înalte, de unde se deplasau pentru iernat spre cîmpiile din preajmă. Acolo contribuiau și la îngrășarea terenurilor agricole. În aceeași perioadă țărănimea continua să practice păstoritul local și cel pendulator, cu iernatul în sat. În condițiile schimbate, de după Revoluția franceză, păstoritul nobiliar și mănăstiresc fac loc unei transhumanțe ample turmelor țărănești care, după vărătul pe munți, dobîndeau locuri de iernat în zone călduroase mai îndepărtate. O întregire deosebită a fenomenului transhumanței o oferă V. Mihordea, prin studiul amplu documentat arhivistic și cu bibliografia istorică (dar omițînd în întregime literatura etnografică și antropogeografică românească referitoare la păstorit). Demonstrează caracterul de masă al sistemului ocupațional pastoral la români, sub forma acestuia de păstorit local în strînsă corelație cu agricultura, corespunzător cu fiecare etapă istorică, se oprește asupra formelor de păstorit transhumant. Instituția transhumanței se bucură de o detaliată urmărire etiologică : numărul mare de oi, întinsele pășuni de la sud-est de Carpați și existența unei pături sociale românești libere din rîndul căreia s-au recrutat păstorii, meseria fiind moștenită din generație în generație (p. 159—183). Relevă numeroase circumstanțe semnificative pentru viața păstorilor români transilvăneni, așa cum au fost dezvăluite de M. Bethlen la 1549, privind cinstea, competența și curățenia acestora. Un loc de seamă în dezvoltarea transhumanței, ca și în restul țărilor europene, a revenit amplelor funcții comerciale ale ocupației pastorale. Analizează cu toată exactitatea evoluția obligațiilor fiscale ale oierilor, așa cum s-au exercitat în Țara Românească, Moldova și Transilvania, îndeosebi în conjuncturile economice de lungă durată din centrul și sud-estul Europei : în timp ce Viena și alte orașe din Imperiul austriac solicitau mari cantități de lînă și de produse lactate, Constantinopolul achiziționa un număr imens de oi utilizate pentru hrana armatelor și a populației. Din acest punct de vedere studiul lui V. A. Cvetkova (Sofia), cu privire la monopolul otoman asupra importului oilor în scop alimentar, conferă o întregire cu o serioasă bază documentară (p. 91—94).

O serie de alte studii în care sînt abordate mai cu seamă diversele forme ale tipurilor de păstorit local și pendulator, ca *Evoluția păstoritului în Alpii Elveției centrale și orientale* (p. 95—103) de Anne-Lise Head-König, păstoritul comercial din Scoția pe timpul emigrării unor mase de locuitori în America (p. 105—116) de T. W. Devine, *Organizarea păstoritului în Carpații polonezi* (p. 117—120) de Anna Kowalska-Lewicka, *Păstoritul pendulator între sec. XIV—XVIII în Munții Dore* (p. 227—247) de P. Charbonnier, cel din zonele ierboase sau forestiere ale zonei Dauphiné (p. 263—281) de B. Bonnin, *Instituțiile și realitățile pastorale din Pirineii occidentali francezi* (p. 305—324) de Ch. Desplat, cu începuturi temeinice încă din sec. XII, *Viața pastorală din Norvegia în evul mediu* (p. 427—436) de M. Carbouret etc., constituie tot atîtea modalități funcționale bine determinate tipologic și riguros evidențiate pe planul structurilor intra- și interocupaționale.

Dar colocviul internațional de la Universitatea din Clermont-Ferrand a reunit și un important interes pentru păstoritul de vite cornute mari, cercetat cu ajutorul arhivelor, în primul rînd pentru raporturile cu păstoritul de vite mici și pentru rolul comercial, extern mai ales, pe care l-a jucat în viața popoarelor europene, ca în studiul citat al elveținului N. Morard, dar mai cu seamă în *Structura și rolul păstoritului bovin din Ungaria secolelor XVI—XVIII* (p. 27—36) de I. N. Kiss, în accentul pus de A. Eiras-Roel (p. 121—149) pe această ramură în exemplara analiză structurală, economică și socială referitoare la *Concentrarea regională a vitelor pe terenurile înalte ca și pe cele joase din Galicia (Spania)*, în *Păstoritul de vite mari în Franța dintre 1750—1850* (p. 289—304) de J. Mulliez etc.

În sfîrșit, pentru aportul lor deosebit în aprofundarea cauzalității zonale, regionale, naționale și în dezvoltarea raporturilor comerciale de produse pastorale, merită a fi subliniate studiile : *Laptele și producția de brînză în Munții Auvergne din sec. XVIII* (p. 249—262) de A. Poitrineau, *Comercializarea produselor pastorale din Masivul Central peste Ocean* (p. 377—414) de M. Morineau, cărora li se alătură cel referitor la păstoritul spaniol (A. Eiras-Roel), precum

și cel asupra *Tipurilor tradiționale de păstorit din regiunile carpatice de pășune și de fînațe din România, Ucraina, Polonia, Cehoslovacia și Ungaria* (p. 55—68), de N. Dunăre, ce propune totodată o tipologie pastorală central-sud-est europeană.

Dacă toate studiile s-au impus atenției printr-o vastă documentare asupra surselor bibliografice locale, zonale, regionale etc., adeseori și comparate mai larg, unul singur, intitulat fără a preciza în cuprinsul cărei țări se află regiunea cercetată, reține atenția prin ignorarea unor monografii pastorale despre sau din vecinătatea regiunii tratate, cum sînt cele ale lui L. Someșanu (1933, 1936), T. Morariu (1937), S. Opreanu (1929), I. Diaconu (1930), I. Ghelase (1936), K. Horedt (1947), N. Dunăre (Budapesta 1963 și 1964; 1965-1967, 1972, 1977), I. Vlăduțiu (1973) etc.: *Păstoritul în munții înalți ca tip al sistemului unguresc de păstorit* (p. 151—158) de A. Paladi-Kovács (originar din zona Mureș).

Nicolae Dunăre

Tratat de dialectologie românească (coordonator: VALERIU RUSU), Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1984, 970 p., 177 hărți

Sub egida Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice de pe lîngă Consiliul Culturii și Educației Socialiste a fost tipărită o lucrare colectivă intra- și interdisciplinară, de înaltă ținută și de mari proporții: primul T r a t a t de d i a l e c t o l o g i e r o m â n e a s c ă, din literatura noastră de specialitate și unul din puținele din literatura universală. Lucrarea a fost elaborată de 26 de specialiști: 19 de la sectorul de dialectologie (V. Rusu, M. Chioreanu, M. Ciolac, E. Flintea, Anca Hartular, I. Ionică, P. Lăzărescu, M. Magda, A. Marinescu, B. Marinescu, Maria Marin, I. Mărgărit, Victorela Neagoe, I. Nichita, Ruxandra Pană-Boroianu, N. Saramandu, Marilena Tiugan, Magdalena Vulpe, D. Zagarodnii) și cîte unul de la sectoarele de: etnografie (N. Dunăre), folclor muzical (C. D. Georgescu) și folclor coregrafic (A. Bucșan) ale institutului; cîte unul de la universitatea din Timișoara (D. Uriței) și de la universitatea din Iași (P. Ursache), precum și doi de la universitățile iugoslave din Skopje (P. Atanasov) și Zagreb (A. Kovačec).

Un prim merit valoric al tratatului rezidă în faptul, constatat la fiecare capitol, în spiritul critic creator prin prisma căruia a sintetizat tot ceea ce s-a acumulat faptic și interpretativ în dialectologia românească și europeană din secolul al XVII-lea și pînă în prezent. Apoi, prin demersul teoretic și metodologic unificator realizat de către coordonator în Prefață și în ingenioasele n o t e care premerg, comprehensiv, toate grupele tematice: *Introducere* (tehnici și metode în cercetarea dialectală; transcrierea fonetică; anchetator — informator; ideolectul; granițe și arii subiective; raportul dialectologie — geografie lingvistică; dialectologia istorică; ariile lingvistice în perspectivă diacronică; dialectologie urbană și sociolingvistică; dialectologia structurală; dialectologia și celelalte discipline lingvistice; raporturile dintre dialectologie și onomastică; sistemele limbii în perspectivă antropologică; istoria dialectologiei românești); *Criterii în delimitarea unităților dialectale* (dialectul; dialectal, popular, oral; țări, vetre lingvistice, centre de iradiere; granițe dialectale, arii dialectale, zone de tranziție); *Descrierea unităților dialectale* (locul, data și condițiunile în care au intervenit diferențieri în domeniul romanic, cu privire specială la limba română; dacoromâna (subdialectele muntean, moldovean, bănățean, crișean, maramureșean, graiurile din Transilvania, Țara Oașului și din medii alogene); aromâna; meglenoromâna; istroromâna; structura dialectală a limbii române; criterii pentru explicarea formării limbii române și a poporului român; limba literară în perspectiva graiurilor populare; concordanțe între dialectele românești și alte dialecte romanice; raporturile dintre limba română și limbile învecinate, la nivel dialectal; *Concordanțe etnografice, folclorice, dialectale.*

Fără îndoială, profunda cunoaștere a treptelor istorice străbătute de dialectologia românească și europeană (v. p. 5—10, 109—122), ca și stadiul înaintat al cercetărilor și studiilor de ramură, culminînd cu numeroasele atlase lingvistice apărute ori consultate în manuscris, a făcut realizabil saltul calitativ atins prin prezentul tratat. De asemenea, colectivul de autori demonstrează în fiecare capitol sprijinul aflat în rezultatele fundamentale oferite de științele antropologice și etnologie: arheologia, medievistica, lingvistica generală, antropologia fizică, etnologia, folcloristica. Însăși teoria zonării etnoculturale, folclorice, dialectale și antropogeografice încorporată în tratat, cu discernămîntul epistemologic de rigoare, se înscrie pe linia unor tradiții înaintate, interdisciplinare, ale școlilor românești de dialectologie, sociologie, geografie, etnografie etc.

Din vastele demersuri analitice referitoare la unitățile și subunitățile dialectale ale limbii române (p. 156—591), reținem îndeosebi pe cele mai semnificative din punct de vedere etnoistoric, etnolingvistic și etnocultural, și anume pe cele care privesc locul, data și condițiunile

în care au avut loc răsfrîngeri de ordin dialectal în spațiul romanic, evident cu privire specială la limba română și la dialectele acesteia. Examinarea și explicarea peisajului dialectal românesc nord- și sud-dunărean, în perspectivă diacronică, de la transplantarea latinei în Dacia, adică din primii ani ai sec. al II-lea, iar în continuare pînă în epoca contemporană, a condus la stabilirea a șase faze, dezvoltate una dintr-alta : daco-latina, daco-romana, protoromâna, vechea română, româna modernă și româna contemporană. C o n t i n u i t a t e a acestui proces dialectic de comunicare în contextul cascadei generațiilor care s-au succedat a trebuit să domine și în cele din urmă a dominat numeroase fenomene de asimilare, de unificare sau de fragmentare dialectală, subdialectală etc. proprii fiecăreia din epocile parcurse în cuprinsul diferitelor arii ale romanității orientale.

Preluarea definiției g e n e a l o g i c e a limbii române (Al. Rosetti), conform căreia „limba română este limba vorbită neîntrerupt în partea orientală a Imperiului Roman, cuprinzînd provinciile dunărene romanizate (Dacia, Panonia de sud, Dardania, Moesia inferioară și superioară), din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii și pînă în zilele noastre", primul strat lingvistic luat în considerare în tratat este cel aparținător populațiilor a u t o h t o n e traco-dace. Împrejurarea că din încrucișarea latinei populare și a limbii traco-dacice a ieșit învingătoare prima, dar îmbogățindu-se cu cca 160 de cuvinte din substrat, i-a conferit elementului autohton un rol fundamental în diversificarea latinei vulgare în aria romanității orientale. În bună parte, tocmai proporția, nuanța și intensitatea păstrării elementelor din substrat diferențiază cele patru dialecte românești între ele în general, iar în special grupul nord-dunărean și cel sud-dunărean. Totodată, în ansamblul Romaniei, limba română poate fi cea dintîi care și-a dat o structură proprie neolatină, cum o documentează o seamă de lingviști contemporani (E. Coșeriu, O. Nandriș, V. Rusu etc.). Româna, împreună cu dialectele sale (analizate amplu în lucrare) a constituit, pînă în cele din urmă, u n i c u l reprezentant al romanității orientale, deplin structurat și dezvoltat ca o limbă de cultură și civilizație în ansamblul peisajului lingvistic european contemporan și, cu atît mai mult, deținînd un loc bine definit între celelalte limbi romanice. Această funcție etnoculturală se exercită în primul rînd prin dialectul dacoromân, iar din sînul acestuia cu precădere de subdialectul muntean, ale cărui trăsături sînt în genere identice cu normele limbii l i t e r a r e.

Din conjugarea cercetărilor dialectale din țara noastră și din statele înconjurătoare, dialectul dacoromân este vorbit atît la noi cît și de toate populațiile românești din R.S.S. Moldovenească, din R.S.S. Ucraineană, din cîteva zone estice ale Ungariei, din Banatul iugoslav, din preajma Dunării între Timoc și Morava etc. Acest caracter unic și unitar al românei, ca idiom al romanității orientale, este demonstrat pe larg și de numeroși romaniști de peste hotare (E. Gamillscheg, Ch. Campreux, Roland Breton etc.). Tratatul analizează cu temeinicie și obiectivitate parametrii condiționanți și constitutivi care au asigurat, în tot cursul istoriei vechi, medii, moderne această impresionantă unitate a limbii române de pretutindeni (cele trei elemente de bază ale cadrului nostru geografic : Carpații, Dunărea și Marea Neagră, adevărata „șira spinării" a teritoriului de formare a limbii și poporului român ; funcțiile stabilizatoare și de comunicare ale ocupațiilor tradiționale principale, iar dintre acestea cele de comunicare dezvoltate prin exercitarea cărăușitului, comerțului, păstoritului transhumant etc. ; conștiința originii latine a limbii române, iar implicit a unității acesteia, exprimată documentat încă în primele cronici istorice).

Cercetările românești în genere, tratatul de față în special au asigurat un loc de seamă dialectologiei de la noi, situînd-o alături cu marile școli lingvistice contemporane din Franța, Germania, Italia, Spania etc. Pe cînd un tratat al etnologiei românești, de aceleași proporții și cu aceeași ținută?

Nicolae Dunăre

Snoava populară românească, ediție critică de SABINA-CORNELIA STROESCU, Prefață de MIHAI-ALEXANDRU CANCIOVICI, București, Editura Minerva, 1984, LXXXIX + 281 p.

Tipologia snoavei populare românești, elaborată de S.-C. Stroescu în cadrul Colecției naționale de folclor și tipărită inițial în limba franceză (*La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, I, II, 1967 p.), constituie prima modalitate de sistematizare și clasificare științifică a corpusului de texte reprezentative pentru specia snoavei. Fundamentată pe criteriul tematic, tipologia se structurează în șase capitole : I. Relații sociale ; II. Relații de familie ; III. Însușiri și deficiențe psihologice ; IV. Defecte fiziologice ; V. Snoave privitoare la armată ; VI. Glume.

Volumul *Snoava populară românească*, cu care debutează în 1984 versiunea românească a tipologiei, include materialul antologic reprezentativ pentru tematica relațiilor sociale : *ciclul Păcală; relația stăpîn—slugă; autorități (laice și religioase)*.

În *Lămuriri asupra ediției*, autoarea expune concentrat concepția de tipologizare și orînduire a corpusului, considerații asupra criteriilor și procedeelor de sistematizare.

Volumul se deschide cu *Prefața* alcătuită de M. A. Canciovici, studiu amplu și temeinic care surprinde o mare diversitate de aspecte teoretice privind categoria snoavei, de la observații de natură terminologică la cercetarea tematică și structurală a textului, de la sesizarea formelor variate de manifestare culturală a snoavei în timp și spațiu la relevarea procedeelor artistice de realizare a comicului livresc și popular.

Cele două texte introductive, diferențiate ca profil, unul orientat metodologic și celălalt spre o cercetare cu caracter larg teoretic, oferă lectorului o imagine sintetică a problematicii snoavei populare românești.

Tipologia are un caracter deschis, ceea ce confirmă elasticitatea sistemului de clasificare și completarea sistemului Aarne — Thompson (încadrarea tipurilor s-a făcut de la numărul 3000 în continuare, autoarea lăsînd posibilitatea dezvoltării nestingherite a tipologiei prin integrarea nelimitată de noi tipuri).

Lucrare teoretică (cu antologie de texte) de înaltă ținută științifică, *Snoava populară românească*, primul volum al tipologiei, are valoarea unui prețios instrument de lucru la îndemîna cercetătorilor preocupați de studiul analitic și sintetic al fenomenului snoavei populare. Dar lucrarea nu se adresează exclusiv lectorului specialist : volumul incită la lectură pe orice cititor dornic să interesat în cunoașterea culturii populare românești, în general, a speciei narativ-umoristice a snoavei, în particular.

Nicoleta Coatu

În cadrul **COLECȚIEI NAȚIONALE DE FOLCLOR**, după cele două volume cuprinzînd sinteza poeziei epice (*Cîntecul epic eroic*, 1981; *Balada familială*, 1983), o serie de volume vor alcătui secțiunea tipologică-motivică a textelor liricii populare românești. Aceste volume vor completa, prin conținutul lor, imaginea spiritualității românești cu unele din trăsăturile ei specifice cele mai intime, fenomenul liric fiind, încă și astăzi, deosebit de viu.

Marile secțiuni tematice care alcătuiesc seria acestor tipologii sînt: lirica *erotică*; lirica *de dor și jale*; lirica *socială și de cătănie*; lirica *satirică și de joc*.

A apărut:

SABINA ISPAS și DOINA TRUȚĂ, **Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic.** I (A—C), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, 399 p., 42 lei.

Volumul, care deschide seria tipologiilor liricii, a fost alcătuit pornind de la principii moderne de analiză și sistematizare a textului poetic tradițional. El conține primele trei capitole ale tipologiei liricii românești cu tematică erotică, un studiu introductiv și o bibliografie generală a izvoarelor. Capitolele din acest prim volum (A — C) tratează despre aspectul filozofic al eroticii (A1 — 99), dorințele de dragoste, materializate în tulburătoare imagini poetice (B1 — 499) și grupul tematic al motivelor care exprimă îndemnul, chemarea, ademenirea la dragoste și la aventură erotică, precum și împlinirea practicilor magice adecvate pentru atragerea unui partener (C1 — 799).

Textele (motivele-tip), redate în volum ca paradigme (urmate, fiecare, de bibliografia lor exhaustivă), sînt selectate din cele mai reprezentative publicații și din Arhiva națională de folclor, acestea din urmă, în cea mai mare parte inedite. Ele alcătuiesc o imagine completă a respectivelor capitole tematice pentru întreg teritoriul românesc, fiecare fiind, în fapt, un specimen de micromonografie motivică.

51,— Af 1172

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale* etnografice şi folclorice, cuprinzînd întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei şi artei populare, a folcloristicii literare, a etnomuzicologiei şi a coregrafiei. La rubrica *Note şi recenzii*, revista pune în discuţie probleme actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

Revista de etnografie şi folclor reprezintă, faţă de publicaţiile anterioare, o treaptă superioară de afirmare a acestor discipline, prin sporul calitativ pe care-l aduce în ştiinţa şi cultura românească.

Străduindu-se să ofere rezultatul ultim al evoluţiei cercetărilor de specialitate din ţara noastră, **Revista de etnografie şi folclor**, spre a-şi asigura rolul de avangardă ştiinţifică, a fost totdeauna înţeleasă ca un organ liber şi spontan, neţinînd de nici o predilecţie sau de restricţie tematică anume, singurul criteriu consecvent urmărit fiind exprimarea adevărului şi a noului cu o demonstraţie cît mai strînsă.

Prin noutatea informaţiei şi calitatea superioară a interpretării fenomenului studiat, **Revista de etnografie şi folclor** s-a afirmat ca una dintre cele mai reprezentative publicaţii de specialitate, rivalizînd cu succes cu publicaţii de recunoscută tradiţie pe plan internaţional.

Urmărind claritatea ideilor şi a demonstraţiei, acurateţea ştiinţifică, **Revista de etnografie şi folclor** se adresează deopotrivă specialiştilor, români şi străini, tuturor celor interesaţi de studierea şi cunoaşterea fenomenului folcloric şi etnografic românesc, cercurilor celor mai largi de iubitori ai culturii şi artei noastre populare.

ISSN 0034—8198
Rev. etn. folc., tom 30, nr. 2, p. 89—192, Bucureşti, 1985

I. P. Informaţia 1483

43.407

Lei 30